SPRAWOZDANIE DYREKTORA

C. K.

GIMNAZYUM ŚW. JACKA

W KRAKOWIE

ZA ROK SZKOLNY 1915

W KRAKOWIE — 1915
NAKŁADEM FUNDUSZU NAUKOWEGO
DRUKIEM W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

TREŚĆ.

Problem treści w muzyce.

Estetyka muzyki należy do najmłodszych gałęzi wiedzy. Podczas gdy współczesna estetyka ogólna spoczywa na podwalinach filozofii Kanta i jej zawdzięcza swój rozkwit, to estetyka muzyki nietylko nie może oprzeć się na zdobyczach myśli kantowskiej, lecz przeciwnie odchylić się musiała znacznie od drogi, którą jej wskazał Kant w podstawowem dziele: »Kritik der Urteilskraft«, 1790.

Dla Kanta jest muzyka jeno sztuką zmysłowych wrażeń (Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen) i w świetle krytycznego sądu przedstawia się w porównaniu z innemi dziedzinami sztuk pięknych jako sfera, posiadająca niższą wartość estetyczną, zajmująca stanowisko podrzędniejsze. Znamionuje ją duchowa próżnia, gdyż poza formą, t. j. dźwiękiem, rysunkiem melodyi, harmonią i rytmem niema w niej innej treści; muzyka bawi nasz zmysł słuchu swą formą podobnie, jak miłe sprawia nam wrażenie widok wzorzystej tkaniny lub piękne upierzenie ptaka.

Wprawdzie możemy w dźwiękach dosłuchać się odgłosu naszych afektów (Sie — die Musik — ist die Sprache der Affekte), lecz ostateczny cel muzyki nie jest duchowy: tak samo, jak śmiech, tak i muzyka przyczynia się do spotęgowania funkcyi biologicznych, wprawia nas w stan równowagi, daje nam pogodę i budzi w nas poczucie zdrowia. Sprzeczność w tych poglądach bije w oczy. Raz przyznaje Kant muzyce zdolność

do wyrażania afektów, a więc nie przeczy jej duchowej treści, to znowu zarzuca jej próżnię i staje na stanowisku skrajnego senzualizmu. Na te ujemne sądy o muzyce wpłynąć miała osobista niechęć Kanta do muzyki; wiemy bowiem z jego biografii, że niejednokrotnie piętnował on w dosadny sposób jej natrętny charakter, naruszający spokój i tych, którzy jej się oddawać chwilowo nie chcą lub od niej stronią.

Ciasne stanowisko Kanta zyskało jednak zwolenników: szkoła »formalistyczna«, jednostronnie akcentująca tylko pierwiastek zmysłowy w muzyce, ujmująca w system to, co bez ścisłych uzasadnień w dziwnem zaślepieniu głosił Kant i co było bezwzględnem zaprzeczeniem istoty muzyki, wyrządziła tem większe szkody, że pionierami jej zasad stali się pisarze, którzy, formułując swoje poglądy ze swadą, w sposób przystępny i we wzorowej formie stylistycznej, tem łatwiej oddziaływać mogli na ogół, mącąc jego sąd i odczucie.

Trzeźwy i pedantyczny Herbart[1]), zresztą sam dobry muzyk, próbujący swych sił na polu kompozycyi, nie widzi — jak i Kant — w muzyce poza stosunkami liczbowymi i abstrakcyjno-matematyczną sferą nic, coby jej nadawało wyższe znamię ducha. Kto — zdaniem Herbarta — podsuwa muzyce jakąkolwiek treść, ten stoi na tym samym szczeblu, co astrologowie lub wykładacze snów[2]).

Zajęcie dla tych zasadniczych problemów estetyczno-muzycznych obudziło się nietylko wśród kół zawodowych, lecz i w najdalszem gronie dyletantów z chwilą, gdy zasady Kanta i Herbarta przejął i w szatę sofistycznej dyalektyki ubrał głośny swego czasu krytyk wiedeński, Edward Hanslick w książce »Vom Musikalisch-Schönen«, wydanej w r. 1854, która się później pojawiła w kilkunastu wydaniach[3]). Praca Hanslicka wyka-

---

1) Jan Fryderyk Herbart (1776—1841), Kurze Enzyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten, 1831.

2) Por. Hermann Lotze: Geschichte der Aesthetik in Deutschland, 1868. Edward Hartmann: Die deutsche Aesthetik seit Kant, 1886. Paul Moos: Moderne Musik-Aesthetik in Deutschland, 1902.

3) Powierzchowne teorye Hanslicka wyszydził Ryszard Wagner w postaci osławionego Beckmessera w dramacie muzycznym: »Die Meistersänger von Nürnberg«, 1868.

zuje — rzecz dziwna — te same sprzeczności, które charakteryzują zapatrywania Kanta, t. j. niepojednaną i wyłączającą się mieszaninę idealistycznych i formalnych pierwiastków. Te obydwie warstwy poglądów nietylko nie kryją się i nie dopełniają wzajemnie, lecz przeciwstawione sobie powodują zamęt pojęć w tak nieuchwytnej sferze, jaką jest muzyka, uchylająca się właściwie z pod pojęciowej definicyi.

Początkowo uznaje Herbart, że muzyka wyraża uczucia, których bliżej określić nie można; nie są to bowiem zdaniem jego konkretne, realne uczucia, lecz nieokreślone, ogólne stany psychiczne. Symfonia lub sonata nie odpowiada w swym muzycznym przebiegu procesowi konkretnego uczucia, nie wyraża fizyologicznego procesu zapomocą dźwięków, gdyż rozwój jej opiera się na odrębnych, jej właściwych prawach psychologiczno-muzycznych.

Na te wywody zgodzi się chyba każdy bez zastrzeżeń. Wiemy bowiem z psychologii, że uczucia nie występują nigdy odosobnione, lecz jako sploty zgodnych lub ścierających się procesów psychicznych, wywołujących pewne stany uczuciowe, nastroje, których cechą jest właśnie nieokreśloność. Każde realne uczucie, np. gniew, zazdrość, radość, wymaga pewnego konkretnego wyobrażenia, przejawów, których muzyka, leżąca poza sferą pojęciową, opartą na spostrzeżeniach, wyrazić ani przedstawić nie może. Stąd pewna fraza muzyczna (motyw, temat, zdanie) staje się symbolem uczucia bliżej nieokreślonego, raczej psychicznego stanu; dlatego też jedna i ta sama kompozycya ulega najróżniejszym, a nieraz i najsprzeczniejszym komentarzom, zawisłym od subjektywnego odczucia i pojęcia: w rezultacie każda parafraza słowna pewnej kompozycyi[1]) może mieć swoje uzasadnienie.

Odsłonięcie tej uczuciowej treści i rozwiązanie zagadnienia, dlaczego jedne dźwięki wyrażają smutek i tęsknotę, a inne radość i pogodę, winno być — zdaniem Hanslicka — zadaniem estetyki, podczas gdy wyjaśnienie zmysłowych wrażeń, które w nas powstają pod wpływem dźwięków, nie może być wyłącznym celem estetycznych rozważań.

---

[1]) Por. K. Ujejskiego, Tłumaczenia Chopina i Beethovena.

Tym jednak poglądom jasnym, płynącym z założeń idealizmu i mającym za sobą poparcie powszechnego uznania, opartego na doświadczeniu estetycznych wzruszeń, przeciwstawia nagle Hanslick wywody, które uderzają dziwną niekonsekwencyą i są negacyą wywodów poprzednich. I odtąd zasadnicza myśl Hanslicka streszcza się w zdaniu: Istotą i treścią piękna jest forma, w zdaniu, wysnutem z zasady, że »forma i treść stapiają się w muzyce w ciemną, nierozerwalną jedność« (Form und Inhalt sind in aller Musik in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen). Zasada trafna, jeśli w myśl zasady Hebbla, że »forma jest najwyższą treścią« (Die Form ist der höchste Inhalt), pojmie się formę jako organizm, w którego żyłach tętni żywa treść, jako symbol czy wyraz uczucia, a nie jako puste naczynie lub gotowy schemat. Tymczasem Hanslick wyodrębnia w sposób sofistyczny formę jako abstrakcyę, niezawisłą od treści.

Ignorując to, co powiedział o muzyce jako środku, służącym do wyrażania stanów uczuciowych, upatruje Hanslick w elementarnych czynnikach muzycznych, t. j. rytmie i dynamice, istotę muzyki; pięknie brzmiące formy — »tönend bewegte Formen«, — pozbawione duchowego wyrazu, istniejące same dla siebie, a więc nie jako techniczny środek treści, układające się jak arabeski lub wzory kalejdoskopiczne [1]) — oto muzyka! A więc dla Hanslicka utwór muzyczny jest tylko

---

[1]) Porównanie to wypowiada już przed Hanslickiem równie skrajny formalista, H. G. Nägeli, Vorlesungen über Musik 1826. Por. Moos: op. c. 66. O ile taki pogląd na muzykę obniża estetyczną jej wartość, o tyle zaprzeczyć nie można, że czasami spełnia muzyka tylko rolę »arabeski«, ornamentu. Wszak mówimy niejednokrotnie o czczej, beztreściwej frazeologii w muzyce, a więc poza dźwięczącą formą nie słyszymy i nie odczuwamy nic więcej. Zarzut ten odnieść należy w pierwszej linii do wszelkiego wirtuozostwa technicznego, będącego dla siebie wyłącznym celem: charakter ten noszą »improwizacye« pianistów w epoce przed-chopinowskiej, olśniewające biegłością passażową niewybredne rzesze słuchaczów (Kalkbrenner, Herz i inni). Tę samą próżnię duchową posiada t. zw. »salonowa« muzyka w negatywnem znaczeniu, bo jakże inną jest »salonowość« Chopina, tchnąca najsubtelniejszą wytwornością. I u Chopina mamy często »ornament«; ale jakżeż on się różni od zdawkowej ornamentyki! Zawsze jest on użyty jako środek duchowego wyrazu, jako wykładnik szczególnego nastroju (»Nokturny«!).

szeregiem dźwięków, jak tego dowodzi osławiona analiza tematu z uwertury Beethovena »Prometeusz«, wykazująca, że poza technicznymi pierwiastkami, czysto muzycznymi i »pięknymi dla siebie i w sobie«, niema tam żadnej innej treści. Pogląd Hanslicka porównaćby można z stanowiskiem, jakieby ktoś zajął np. wobec obrazu Raffaela i dowodził, że niema tam nic więcej prócz mieszaniny barw i splotów linii.

W formalistycznem stanowisku Hanslicka tkwi istota jego poglądów na muzykę. Jaskrawość i jednostronność ich wywołała łatwo zrozumiałą reakcyę; pojawiło się mnóstwo pism, zwalczających przewodnią zasadę Hanslicka — chociażby w imię obrażonej godności sztuki[1]).

Dzisiaj przezwyciężono stanowisko Hanslicka. Estetyka muzyki weszła w fazę nową, stanęła na tym samym, szczeblu co inne odłamy filozofii sztuki jako równorzędna dziedzina wiedzy.

Na to konieczne były pozytywne podstawy naukowe i wyniki badań w zakresie nauk, związanych z muzyką: akustyka, fizyologia, psychologia uczuć dostarczyć musiały najpierw ścisłych uzasadnień i trwałych podwalin, na których rozwijaćby się mogła estetyka muzyki. Toteż dopiero prace: G. T. Fechnera (Elemente der Psychophysik, 1860 i Vorschule der Aesthetik, 1876), H. Helmholtza (Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 1862), W. Wundta (Grundzüge der physiologischen Psychologie, 1874), Hermana Lotzego, który pogłębił poglądy Helmholtza o konsonansach i dyssonansach, ich istocie i estetycznem działaniu, Karola Stumpfa (Tonpsychologie, 1883 i Konsonanz und Dissonanz, 1898) oparły estetykę muzyki o ścisłe podstawy teoretyczne i doświadczalne.

Dawniejsza estetyka muzyki w rzeczywistości na tę nazwę nie zasługiwała: estetyzowanie rozpływało się w beztreści-

---

[1]) A. W. Ambros: Über die Grenzen der Musik und Poesie, 1856. Hr. Laurencin: Hanslicks Lehre v. Mus.-Schönen: Eine Abwehr, 1859. Fr. Stade: Vom Musikalisch-Schönen (s. a).

Fr. Hausegger: Die Musik als Ausdruck. Nie wymienia on wprawdzie Hanslicka, lecz przeciwstawia swoje poglądy, rehabilitujące muzykę.

wych ogólnikach, posługiwało się poetycznem obrazowaniem, zasadniczego zaś problemu nietylko nie rozwiązywało, lecz nawet w przybliżeniu go nie określało. Stosunek muzyki do świata jako całości kosmicznej, a więc abstrakcyjno-transcedentalna rola muzyki w szeregu innych sztuk pięknych stanowi jedno z głównych zagadnień, któremi zajmuje się »estetyzująca« filozofia sztuki. Wyłaniają się całe systemy metafizyki muzycznej, jako nieodłączna część spekulacyi idealistycznej z początku XIX wieku i jako jeden z charakterystycznych przejawów epoki romantycznej. Do najdalszych konkluzyi abstrakcyjno-metafizycznych dochodzi Fr. Schelling (»Philosophie der Kunst«, 1802), uważający dźwięk realny za coś nierzeczywistego, jako echo dźwięku, istniejącego naprawdę tylko w sferze nadzmysłowej; formy muzyki są dla niego symbolem, czy refleksem form wszechbytu. W kole podobnie egzaltowanych poglądów obraca się estetyka muzyczna romantycznych poetów, jak W. Wackenrodera (»Fantasien über die Kunst«), W. Heinsego (»Musikalische Dialogen«, Ardinghello, Hildegard von Hohenthal), fantasty E. T. A. Hofmanna i wielu innych. Do dna romantyzmu sięga źródłami swemi metafizyczny pogląd na muzykę Artura Schopenhauera, który zapatrywania swoje zamknął w podstawowem dziele: »Die Welt als Wille und Vorstellung« i zwięzłą rekapitulacyą dopełnił ich w tomie II szkiców »Parerga und Paralipomena« (»Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik«). Z góry zaznaczyć należy, że schopenhauerowska metafizyka muzyki, pozbawiona realnego uzasadnienia, nie może ostać się wobec sondy krytycznej. Mimoto wpływ jej zatoczył zbyt rozległe kręgi, by ją można pominąć lekceważącym gestem. Zasadnicza myśl tej metafizyki wypływa logicznie z przewodniej idei schopenhauerowskiej, t. j. jego woluntaryzmu. Zdaniem Schopenhauera wszystkie dziedziny sztuk pięknych, t. j. plastyka i poezya, odtwarzają idee czyli abstrakcye zjawisk (w znaczeniu platońskiem), jedna tylko muzyka stanowi wyjątek, gdyż zamiast idei odtwarza bezpośrednio samą wolę, t. j. istotę bytu; podobnie, jak świat, tak i muzyka jest odblaskiem woli; ona wyraża istotę, inne sztuki piękne tylko cień:

»Sie allein rede vom Wesen, die anderen Künste nur vom Schatten (Welt a. W. I. 340). Zu allem Physischen der Welt

stelle sie das Methaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich dar; demnach könne man die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen« (W. I. 346).

I zaiste nie można zaprzeczyć, że muzyka ma bardzo luźny związek ze światem zmysłowych zjawisk; czy zaś jest zupełnie niezależna od rzeczywistości, to kwestya sporna; faktem jest, że inne dziedziny sztuki mają widzialne wzory w otaczającej nas przyrodzie, muzyka zaś takiego prototypu w przyrodzie nie znajduje, gdyż szmery, krzyk, jęk, płacz, śmiech nie są jeszcze dźwiękiem muzycznym, a szmer wody, granie oceanu lub szum wichru nie mają specyficznego rytmu muzycznego; jedynie śpiew ptaków, o pewnej stałej wysokości interwali, np. kukułki wielka tercya, u przepiórki charakterystyczny rytm, (u słowika tryl), byłby zjawiskiem przyrodniczem, wiążącem się z muzyką. Ta niezależność muzyki od świata realnego sprawia, że jej sfera jest wyłącznie wewnętrzna, psychiczna. Gdyby Schopenhauer ograniczył był swoje wywody do tych wyników, nie naraziłby się na żaden zarzut; skoro jednak wybiegły one poza doświadczalną granicę i rozpłynęły się w metafizycznych rojeniach, straciły moc naukowego i ścisłego uzasadnienia, a przedewszystkiem wyznaczyły muzyce tak odrębne stanowisko wśród innych dziedzin sztuki, przyznając jej odrębne warunki i prawa, że właściwie muzyka wykreślona została z hierarchii sztuki. Schopenhauera metafizyka muzyki znalazła rozgłośny oddźwięk wśród cechu muzyków; poraz pierwszy bowiem wypowiedziano na ich rzecz tyle słów pochlebnych, wzniesiono ich na piedestał wyjątkowych praw; fascynującej sile argumentów, a zwłaszcza pięknego słowa poetyckiego, uległ i Ryszard Wagner, którego rozprawa p. t. Beethoven (Festschrift, 1870, wydana w setną rocznicę urodzin Beethovena), jest niewolniczą parafrazą poglądów Schopenhauera; uległ też równocześnie Fr. Nietsche, który w »Narodzinach tragedyi z ducha muzyki«, 1870/71 wyśpiewał natchniony hymn na cześć muzyki jako sztuki szału i upojenia[1]).

O ile więc schopenhauerowski transcedentalizm muzyki

---

[1]) Krytycznej ocenie poddał schopenhauerowską metafizykę muzyki M. Seydel. A. Schopenhauers Metaphysik der Musik. Breitkopf & Härtel, Lipsk, 1895.

staje się w zwierciedle krytycyzmu ułudą wyobraźni, o tyle zwięzłe zresztą uwagi estetyczne, zwłaszcza uwagi o charakterze i treści muzyki są nader trafne. Według niego muzyka jest wyłącznie mową uczucia, podobnie jak słowa są mową intellektu: »Sie spricht nur zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar nichts zu sagen hat« (Parerga II. 455).

Atoli uczucia, które wyraża muzyka, nie mają zabarwienia indywidualnego, ale są to ogólne, nieokreślone stany psychiczne, wyłączające sferę uczuć konkretnych, jak zazdrość, gniew, ironia, przywiązanie, miłość macierzyńska i t. d. Pogląd Schopenhauera podpisała w całej pełni dzisiejsza estetyka muzyki; tylko, że pierwszeństwo w wypowiedzeniu tych sądów przyznać należy nie Schopenhauerowi, lecz znienawidzonemu przez niego i lekceważonemu — Heglowi[1]) (Vorlesungen über die Aesthetik. Tom III. 1838), który w rzeczach estetyki wykazuje głębokie odczucie intuicyjne, uderzające u tak skrajnego dyalektyka. Dla Hegla jest więc muzyka »sztuką uczucia«; obca jej sfera przedmiotowego przedstawiania realnych zjawisk (»das objektive Sichausgestalten«), co stanowi jej rdzenną cechę, odróżniającą ją od innych sztuk pięknych; wyłączną jej treścią jest podmiotowy świat uczuć (»subjektive Innerlichkeit«), pełen najdelikatniejszych odcieni i nieokreślonych stanów.

Hegel i Schopenhauer nadali idealizmem poglądów właściwy kierunek estetyce muzycznej, która, wsparłszy się na wynikach szczegółowych badań, zyskała w nich racyę bytu. I podobnie jak formalizm Kanta i Herbarta znalazł pioniera w osobie Hanslika, tak idealistycznym poglądom Hegla i Schopenhauera wywalczył ogólne uznanie Fryderyk Hausegger, którego rozprawa »Die Musik als Ausdruck« zdobyła równy rozgłos jak książka Hanslika[2]) (wyd. I. 1885, wyd. II. 1887). Hausegger zajmuje dyametralnie różne stanowisko aniżeli Hanslick: nie »mile brzmiące formy« są istotą

[1]) Szczegółowo traktuje estetykę muzyki Hegla P. Moos op. c. 18–35.

[2]) Książkę Hauseggera (»Muzyka jako wyraz«) przełożyli Dr. A. Chybiński i Dr. J. Reiss. Wyszła ona nakładem warszawskiego »Przeglądu Muzycznego« w 1914 r. jako I. tom »Książnicy«.

muzyki; jej treść mieści się w duchowym wyrazie: »das Wesen der Musik ist Ausdruck, geläuterter, zur edelsten Wirkung gesteigerter Ausdruck« (VI. str. 209). Jak mowa służy do porozumienia się zapomocą pojęć, tak i muzyka wyraża uczucia i przenosi je na słuchacza, budząc w jego duszy taki sam stan nastrojowy, jaki przenika muzykę. Jestto modyfikacya poglądu, który w podobny sposób sformułował przedtem Schopenhauer. Dla uzasadnienia swojej teoryi, wedle której istotą muzyki jest wyraz, przyjmuje Hausegger za wzorem Rousseau'a, Herdera i Darwina (»Pochodzenie człowieka«) istnienie jakiejś pramuzyki t. j. przedhistorycznej mowy, jednoczącej w sobie i słowo i dźwięk[1]); w dalszym rozwoju zyskał pierwiastek muzyczny bezwzględną przewagę nad słowem i naruszył równowagę zgodnych pierwotnie czynników: mowa bowiem oddalać się poczęła od swej elementarnej zdolności »wyrażania«, straciła właściwość bezpośredniego współodczucia, a stała się tylko środkiem intellektualnym, służącym do porozumienia myślowego; dźwiękowi zaś przypadła w udziale rola wyłącznego środka, służącego do wyrażania stanów uczuciowych (śpiew).

Słusznych zresztą poglądów Hauseggera, o ile idzie o uczuciową treść muzyki, nie można uwolnić od zarzutu jednostronności, gdyż w ostatecznej konsekwencyi apoteozują one śpiew dramatyczny, za którego najwyższą formę uważają melodeklamacyę Wagnera, usuwając muzykę instrumentalną na niższy szczebel artystyczny. I jak Hanslick wskutek swego formalistycznego zaślepienia zajął reakcyjne stanowisko wobec nowych prądów neo-romantyzmu (Berlioz, Liszt, Wagner, Cornelius), tak Hausegger, mimo rozległego widnokręgu krytycznego, popadł w jednostronną apoteozę nowego kierunku, zainaugurowanego przez Wagnera, zlekceważył historyczne podstawy artystycznej twórczości i zajął wobec poprzedniego rozwoju muzyki stanowisko negatywne. A właśnie oparcie się o historyczne założenia chroni od jednostronnej przesady: dowodem tego problem, który rozważamy.

Historyczne podstawy jego wskazują, że odległa staro-

---

[1]) Op. c. str. 29 w wydaniu polskiem.

żytność ujęła go w sposób niezmiernie trafny i w rezultacie swym zgodny z wynikami badań dzisiejszej estetyki. Wszak dla starożytnych Greków muzyka była refleksem i wyrazem uczuć[1]). Wymownych na to argumentów dostarczają słowa Platona w »Republice« (ks. III.), gdzie Sokrates rozmawia z Glaukonem o charakterze nastrojowym tonacyi czyli tak zwanej w muzyce helleńskiej »harmonii«[2]).

A zatem — tonacya dorycka[3]):

e_1. d_1 c_1. h. a. g. f. e.

wyrażała spokój i dostojną powagę,

frygijska: d_1. c_1. h. a. g. f. e. d.

tchnęła nastrojem religijnym,

lidyjska (c_1. — c.) była miękka i nadawała się do wyrażania sielankowych nastrojów,

mixolidyjska (h — H) wyrażała tęsknotę, żal.

Że to jednak nie był ciasny schemat nastrojowy, bezwzględnie obowiązujący, dowodem tego polemika Arystotelesa (w »Polityce«), występującego przeciw tonacyi frygijskiej, która zdaniem jego nietylko nie ma w sobie religijnego charakteru, lecz przeciwnie, tchnąc zmysłowym, dyonizyjskim żarem, może być szkodliwa dla etycznego wychowania młodzieży. Jak ściśle związała się dla Greków muzyka z życiem uczu-

---

[1]) Por. Rudolf Westphal: »Die Musik des griechischen Altertums«, 1883.

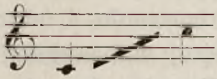
H. Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, 1899. Karl v. Jan: Bericht über griechische Musik, 1900.

Witkowski: O muzyce greckiej, 1895. Lwów. H. Riemann: Musikgeschichte, I.

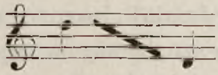
[2]) Dla wyjaśnienia dodać należy, że zarówno muzyka grecka, jak późniejsza muzyka zachodnio-europejska (do połowy XVI w. Zarlino) nie znała naszego pojęcia Dur i Moll, a więc dwóch zasadniczo różnych tonacyi, lecz miała tonacye dyatoniczne, zaczynające się od każdego tonu skali i postępujące bez podwyższeń chromatycznych np. d. e. f. g. a. h. c. d. (a więc nie nasza d-moll z jednym bemolem) lub e. f. g. a. h. c. d. e. (różne od naszego E-dur z 4 krzyżykami!)

[3]) Tonacye czyli harmonie greckie otrzymały nazwy od szczepów greckich zależnie od kraju, w którym się rozwinęły.

ciowem, dowodzi tego na pozór dziwne zjawisko teoretyczne, t. j. opadająca skala dyatoniczna jako podstawa muzycznego systemu. Nasza gama każdej tonacyi składa się z tonów wznoszących się po linii dyatonicznej, a więc np. od c_1 — c_2



u Greków przeciwnie, tonacyę wyznacza skala od wyższej ku niższej oktawie biegnąca, np. gama frygijska



Jak to uzasadnić? Ze stanowiska czysto muzycznego jestto rzecz niewytłumaczalna i poniekąd przeciwna naturalnemu biegowi; zatem przyjąć należy, że odgrywają tu rolę pobudki estetyczne, a raczej uczuciowe. Ideałem sztuki greckiej była miara, szlachetna harmonia, niezmącona najlżejszym rozdźwiękiem. Wiemy, jak rzeźba grecka, starając się o złagodzenie grozy tragizmu, nadawała twarzom umierających bohaterów wyraz łagodnego uśmiechu. I muzyka miała unikać jaskrawego patosu namiętności: wznosząca się linia melodyjna działa podniecająco na nasz stan psychiczny, co stwierdza powszednie doświadczenie, jak i badania psycho-fizyologiczne; a zatem muzyka, wprowadzając jako podstawę swego systemu skalę opadającą, unikała wszystkiego, co podsyca napięcie namiętności (τὸ θυμικόν), a dążyła do złagodzenia jej podniecającego działania.

Że epoka średniowiecza przypisywała również muzyce moc uczuciową, na to mamy liczne dowody w traktatach teotycznych owych czasów, a choćby w tym jednym fakcie, że z pośród »tonacyi kościelnych« (opierających się na tych samych zasadach teoretycznych, co tonacye greckie) wyłączano tonacyę jońską (odpowiadająca naszej C-dur) i eolską (nasze A-moll), przypisując im pospolity, niezgodny z duchem muzyki kościelnej wyraz. Zdanie to wprawia nas dzisiaj w zdumienie: stoimy wprost wobec zagadki, której jedynem rozwiązaniem jest niezawodny fakt, że wrażliwość psychiki średniowiecznej

była zgoła różna od wrażliwości naszej i że przewyższała ją może subtelnością odczucia. Wszak dla nas tonacye jońska i eolska — (podstawa obecnego systemu muzycznego, tj. Dur i Moll – zmieniła się jeno nazwa!) nietylko nie mają nic rażącego w sobie, lecz przeciwnie jako wyłączny środek tonalny posłużyły do odtworzenia i wyrażenia najwznioślejszej treści duchowej, zamkniętej w utworach nowoczesnych kompozytorów, począwszy od Bacha a skończywszy na Chopinie. Ten jeden szczegół wskazuje chyba dowodnie, jak elastyczne są pojęcia estetyki, jak zmienne zarazem i zawisłe od czynników zewnętrznych lub indywidualnych różnic pewnej epoki, rasy i kultury. Wszak dzisiaj jeszcze dla Włocha np. pojęcie piękna muzycznego streszcza się w melodyi, która wyda się nam niechybnie banalną i pozbawioną artystycznych znamion. Trzeba było całych wieków, ażeby nasze dzisiejsze tonacye (Dur i Moll) wywalczyły sobie powszechne prawo obywatelstwa. To stało się dopiero w wieku XVI, gdy teoretyczne uzasadnienie dualizmu tonalnego w pracach Józefa Zarlino (Istituzioni harmoniche, 1558) wyparło dawniejsze dogmaty o tonacyach kościelnych. Zarlino pierwszy tłumaczy kontrast tonacyi w sposób uczuciowy: tonacya majorowa (Dur) wyraża pogodę (allegro), minorowa (moll) nastrój ponury (mesto-maninconico). Że ten nastrojowy dualizm zachowała w zasadzie muzyka do chwili obecnej, stwierdza to chociażby pobieżna znajomość literatury muzycznej. Dla niektórych kompozytorów ma znowu każda z transponowanych tonacyi Dur i Moll swoją odrębną sferę uczuciową. Z biografii Beethovena wiemy, że z każdą tonacyą łączyło się u niego ściśle określone poczucie nastroju: dowodzi tego tonacya C-moll jako stały wykładnik patetycznej treści i tragizmu (Sonaty fortepianowe op. 13, op. 111, kwartet op. 18, Nr. 4, uwertura orkiestralna »Koryolan«, V symfonia op. 67), spełniająca u Chopina to samo zadanie (Etudy op. 10 Nr. 12, op. 25 Nr. 12). W naiwnej estetyce muzycznej XVIII wieku charakter tonacyi odgrywa wybitną rolę: głośny teoretyk J. Mattheson[1]) układa cały system czy

---

[1]) Das neu eröffnete Orchester. 1713.

schemat uczuciowy dla każdej tonacyi, podobnie jak i nieszczęśliwy poeta i muzyk Chr. Schubart[1]) łączy barwy tonalne w subtelną polichromię nastrojową. Muzyka neoromantyczna, zmierzająca do wyrażania najlżejszych odcieni uczuciowych, która poczęła zrywać więzy dualizmu tonalnego, za pobudką teoretyka F. J. Fétisa częściowo wskrzesiła dawniejsze tonacye kościelne (zachowane w melodyach muzyki ludowej), np. Chopin w »Mazurkach« lub zatarła ślady pewnego schematu tonalnego, jak np. Liszt i przedstawiciele impressyonizmu muzycznego: Ryszard Strauss, lub przedstawiciele »Młodej Rosyi«, kombinujący z sobą różne tonacye i dochodzący w rezultacie do zupełnej negacyi tonalnej.

Za przewodnią myśl naszego zagadnienia przyjąć należy uczuciową treść muzyki, a więc zdolność muzyki do wyrażania złożonych stanów psychicznych czyli nastrojów. Że treścią muzyki są nastroje, na to godzi się bezwzględnie dzisiejsza estetyka; przyznaje to zresztą tak bez wszelkich złudzeń i poetyzujących tendencyi patrzący na muzykę Helmholtz[2]) i G. Fechner[3]) i ci wszyscy, dla których dźwięk nie jest samem tylko wrażeniem zmysłowem, lecz równoważnikiem duchowego przeżycia. Muzyka nie odtwarza zjawisk, nie używa pośrednictwa intellektualnego, lecz wypowiada bez obrazowej przenośni wprost najsubtelniejsze drgnienia psychicznych stanów tak, jak tego nie wypowie żadna inna dziedzina sztuki:

»Kein Bild, kein Wort kann das Eigenste, das Innerste des Herzens aussprechen, wie die Musik« [4]).

Tem się tłumaczy, dlaczego muzyka dostępna jest dla wszystkich, dlaczego nie trzeba wyłącznego wykształcenia intellektualnego do jej »odczucia«. Nieścisłe też jest określenie, klasyfikujące ją jako łatwo lub trudno »zrozumiałą«, a więc odnoszące ją do sfery intellektualnej, gdyż muzyka apeluje tylko do uczucia i w procesie uczuciowym wyczerpuje swoją

---

[1]) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (wydane po jego śmierci), 1806.

[2]) Lehre von den Tonempfindungen, str. 413.

[3]) Vorschule der Aesthetik, str. 159.

[4]) Fr. Vischer, Aesthetik, III. 780.

treść. Z duszy kompozytora wypłynęła muzyka jako samorzutny impuls i w duszy słuchacza odradza się jako przeżycie uczuciowe. Nie można jednak szukać w muzyce uczuciowych refleksów, odtworzonych z fotograficzną wiernością, lecz widzieć trzeba tylko ową wieczną zmianę i prąd uczuciowej fali, ową niepowstrzymaną fluktuacyę psychicznych stanów, którym podlega nasze życie duchowe, a więc migawkowe błyski *afektów* i nieokreślone i nieuchwytne sploty uczuć czyli *nastroje*.

Estetyka XVIII wieku, owej epoki, w której »czułe« serce było pierwszym warunkiem towarzyskiej wytworności i salonowej kwalifikacyi, akcentuje bardzo silnie zdolność muzyki do wyrażania afektów. Dość przytoczyć teoretyczne dzieło *Filipa Emanuela Bacha*: »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen«, 1759 (nowe wyd. W. Niemanna), by się przekonać, jaki wtedy kładziono nacisk na »afekt« w muzyce. Oto dla ilustracyi przytoczymy z jego dzieła ustęp o interpretacyi (»Vom Vortrage«) jako kuriosum ówczesnych poglądów:

»Ein Musicus... gibt seinen Zuhörern seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mitempfindung. Bei matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig (!). Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bei heftigen, lustigen und anderen Arten von Gedanken, wo er sich alsdann in diese Affekten setzet. Dass alles dieses ohne die geringsten Geberden abgehen könne, wird derjenige blos leugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genötigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich hässliche Geberden sind, so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bei den Zuhörern zu Hilfe kommen«.

Dzisiaj wydaje się to nam śmieszne, a jednak codzienne doświadczenie stwierdza, że muzyka, wyrażając afekty, powoduje często fizyologiczne zmiany w naszem organizmie i wywoływa odruchy w naszem zachowaniu się. Może nigdzie nie istnieje tak bezpośredni psychofizyczny parallelizm, jak w bezpośredniem działaniu rytmu i dynamiki.

Stopniowanie dynamiczne czyli *crescendo* < pobudza nerwy do silnego napięcia, tamuje oddech, przyśpiesza

ruch tętna[1]), podczas gdy obniżenie dynamiczne czyli *diminuendo* ——— wywoływa reakcyę, rozluźnienie napięcia i powrót do równowagi. Ileż to razy w sali koncertowej zauważyć można głębokie odetchnienie po długiem naprężeniu nabrzmiewającego crescenda. Znamienny szczegół przytaczają biografowie z życia Herdera: Gdy w r. 1812 u podeszłego już wówczas poety fantazyował na fortepianie Karol Weber i przewodni temat muzyczny snuł w jednostajnie potęgującem się crescendo, podnosił się Herder odruchowo z miejsca, a gdy rozległ się majestatyczny akord jako korona dynamicznego procesu, Herder drgnął i ze łzami w oczach dziękował Weberowi za ten »podniosły moment duchowego przeżycia«.

Taką samą zdolność bezpośredniości posiada rytm — jako »gest muzycznego afektu« — według trafnego określenia Nietzschego[2]). Jestto najbardziej pobudzający czynnik a osiągający w tańcu najwyższy wyraz gestykulacyjny, czynnik nie bez znaczenia dla mechanicznej pracy, polegającej jakby na odruchach mięśniowych, zarówno w pracy zbiorowej jak i w indywidualnej[3]). Jednostajnie kołyszący się rytm usypia nas; rytm żywy ma fascynującą moc pobudzania i polotu. Dowodem tego są kompozycye, w których tętni jędrność rytmiczna, jak Beethovena symfonia VII A-dur, Chopina polonez As-dur lub ballada As-dur, Wagnera »Walkürenritt« i i.

Każdy z czynników muzycznych jest technicznym środkiem do odtworzenia uczuciowej treści. Bez melodyi nie można sobie pomyśleć muzyki; melodya polega na zmianie wysokości tonów, opartych o rytmiczną i harmoniczną podstawę. Już przy omówieniu poglądów starogreckich na muzykę wspomniano, że wznosząca się linia melodyjna jest procesem pozytywnym, działającym podniecająco na spotęgowanie energii

---

[1]) Ten fizyologiczny objaw tłumaczy nam często spotykaną wadę u wykonawców o słabo rozwiniętem poczuciu rytmicznem, a mianowicie skłonność do przyspieszania tempa przy crescendo.

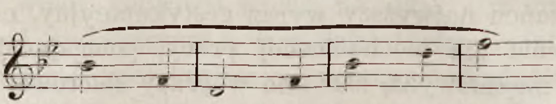
[2]) Por. mało znany fragment Nietzschego: Über Musik und Wort, 1871.

[3]) K. Bücher w »Arbeit und Rhythmus«, 1896, dowodzi, że urytmizowanie pracy jest naturalnym postulatem.

i woli życiowej[1]), podobnie jak dynamiczne stopniowanie po linii nabrzmiewającej siły, podczas gdy opadająca melodya uchodzić może za wyraz negatywnego procesu jako obniżenie pewnego napięcia psychicznego, uspokojenie i powrót do równowagi.

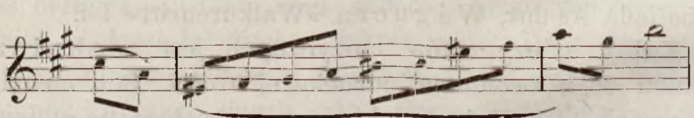
Istotę melodyi trudno ująć w jakąś schematyczną formę: bogactwo psychicznego życia stwarza bogactwo melodyjnych pomysłów, odzwierciedlających bezpośrednio uczuciowe stany. Melodya dyatoniczna, utrzymana w ramach tonacyi, bez zboczeń modulacyjnych, ma spokój, powagę i prostotę, w przeciwieństwie do melodyi chromatycznej, odznaczającej się niepokojem, drgającej namiętnym tonem; dość porównać prostolinijny rysunek melodyi »klasycznej« (Haydn, Mozart), zazwyczaj na stopniach trójdźwięku zbudowanej,

Mozarta sonata B-dur:



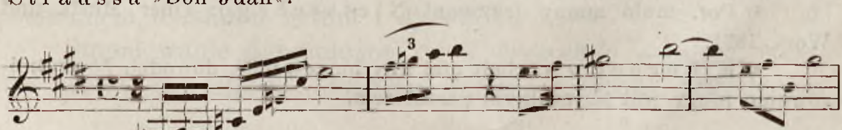
z melodyą epoki romantycznej, pełną zmian chromatycznych:

Schumanna Manfred:

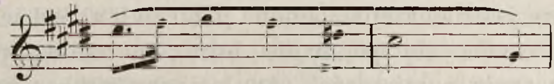


z Chopina Prelud. E-moll lub z melodyą wagnerowskiego »Tristana«, by uświadomić sobie różnicę charakteru uczuciowego, wyrażonego w tych formach. Rzecz niepojęta, jak jedna zmiana półtonu, nieznaczne obniżenie chromatyczne powoduje

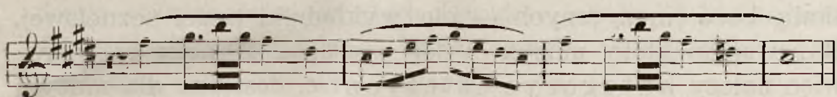
[1]) Jakim polotem i żarem namiętności tętni wznosząca się linia melodyjna, dowodzi tego następujący temat z poematu symfonicznego R. Straussa »Don Juan«:



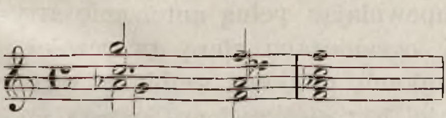
bezpośrednią zmianę nastrojową. Stwierdza to ustęp z chopinowskiego Nokturnu Cis-moll op. 27. Nr. 1,



gdzie owo zaakcentowane d_2 zamiast dis_2 ma w sobie wyraz znużenia, coś ubezwładniającego i przygnębiającego. Takiego samego środka używa C. Debussy dla wyrażenia analogicznego nastroju w dramacie »Pelléas et Mélisande«.



Właściwe zabarwienie uczuciowe otrzymuje melodya na tle harmonii przez stosunek konsonansu i dyssonansu. Harmonia konsonansowa jest wykładnikiem pogody, równowagi duchowej; taki charakter ma dzięki przewadze konsonansu muzyka F. Mendelssohna. Dyssonans drażni, niepokoi, drga bólem i szarpie nerwy: im więcej w nim obcych, nieharmonijnych pierwiastków, tem jaskrawszy i bardziej zgrzytliwy. Najboleśniejszy wyraz ma dyssonans małej sekundy, w której zderzają się dwa wrogie sobie impulsy uczuciowe:



Dyssonans jest niemal jedynym środkiem, sprowadzającym nagły zwrot nastrojowy i niemal zawsze zjawiającym się w jednakiej formie, gdy idzie o zmącenie spokoju, pogody i ciszy[1]). Łudzącej analogii dostarcza Beethoven i Chopin. W sonacie f-moll op. 57, zwanej »Appassionata«, wplata Beethoven w ustępy dyszące namiętnością obraz pełen majestatycznej powagi, jakby kojącą modlitwę; by wrócić do pierwotnego
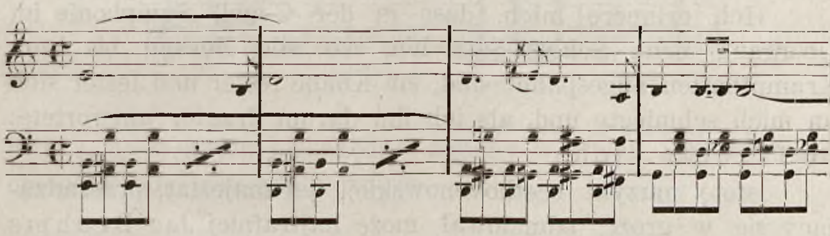
---

[1]) Por. Mickiewicz: »Fałszywy akord... wesołość pomięszał przeczuciem złowieszczem«.

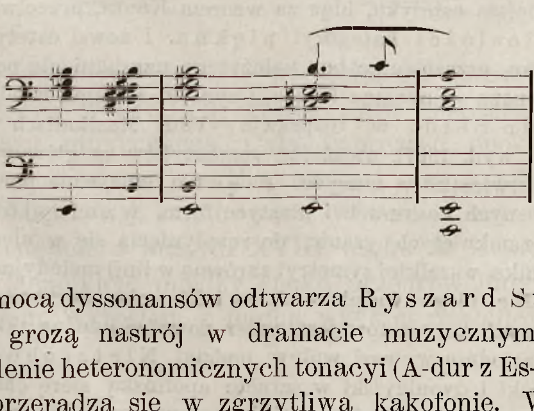
nastroju, uderza nagle dyssonansowy akord, po którym wybucha ze zdwojoną siłą tłumiony na chwilę ból. To samo widzimy u Chopina: w Scherzo h-moll, gdy po dźwiękach kolendy spada na nas jak uderzenie obucha jaskrawy akord septymowy, po którym zrywa się ponownie huragan tonów, pędzących w obłędnym szale namiętności. Analogiczny proces psychiczny znalazł tę samą formę wyrazu.

Wszelkie środki techniczne muzyki, jak rytm, dynamika, melodya, harmonia ze swem bogactwem najróżniejszych czynników (konsonans, dyssonans, zmiany modulacyjne) kontrapunktyczne zwoje melodyi, instrumentacya z niewyczerpaną skalą barw muzycznych — oto wykładniki treści uczuciowej, stanowiącej istotę muzyki i jej piękna. Z kolei rozważyć więc należy kategorye estetyczne, dostępne dla muzyki a stanowiące jej treść. Ujęcie kategoryi w jakikolwiek schemat sprawia zasadniczą trudność, gdyż wszelkie wartości estetyczne zawisłe są od nieprzebranego bogactwa zmysłowych wrażeń i uczuciowych wzruszeń; wszelako dla oryentacyi można je sprowadzić do kilku typów o najogólniejszem zabarwieniu. Sprawa to tem trudniejsza, że trzeba dla niej przyjąć jakąś pozytywną podstawę, więc oprzeć ją o ogólną zasadę piękna, a przecież wiemy, jakie elastyczne jest pojęcie piękna, od subjektywnego poglądu zawisłe. Estetyka naszej doby zaprzecza istnieniu absolutu piękna, unika dogmatyzmu i niewzruszonych kanonów estetycznych, zapewniając pełną autonomię artystycznej twórczości. Dawniej ograniczano sferę twórczości, zamykano ją w ciasnych szrankach pewnego szablonu wyrazu; dzisiaj widnokrąg twórczości jest nieokreślony, artysta ma swobodę wypowiadania się, może wyrazić i odtworzyć wszystko, co porusza jego wyobraźnię twórczą. Jeśli jeden z teoretyków francuskich posuwa się aż do paradoksalnego twierdzenia, że brzydota jest pięknem (le beau c'est le laid), to niezawodnie poza tem sofistycznem sformułowaniem kryje się zupełnie naturalne żądanie, przyświecające wszelkiej twórczości, by sfery sztuki nie zacieśniać do formułki fikcyjnych i dowolnych dogmatów, lecz zapewnić wszystkim przejawom wrażeń i uczuć najrozleglejszą skalę wyrazu. Że brzydota jako kategorya estetyczna wkracza coraz więcej w dziedzinę sztuki, tego dowodem są liczne przykłady ostatniej doby. I w muzyce znalazła ona

swoje uzasadnienie, gdy zapomocą odpychających estetyczne poczucie środków technicznych poczęła dbać o realistyczną wierność w odtwarzaniu stanów psychicznych. Głównym środkiem wyrazu jest w tym wypadku oczywiście jaskrawy dyssonans, jakiego np. użył C h o p i n w preludzie A-moll (op. 28 Nr. 2), malującym zapomocą najprzykrzejszych dyssonansów (zmniejszonych oktaw) i pustych brzmień kwint nastrój znużenia, złamania i prostracyi ducha. Z biografii C h o p i n a dowiadujemy się, że artysta napisał ten utwór pod bolesnem wrażeniem wiadomości, otrzymanej w Stuttgardzie o upadku listopadowego powstania; na tle dyssonansowej harmonii, zbyt wyraźnie i świadomie wkraczającej w sferę brzydoty, snuje się leniwa melodya, raczej strzęp melodyi, krótki motyw, wyłaniający się kilkakrotnie,



by w końcu rozpłynąć się w kojącej harmonii organowych akordów:



Zapomocą dyssonansów odtwarza R y s z a r d S t r a u s s odpychający grozą nastrój w dramacie muzycznym »Elektra«, gdzie zespolenie heteronomicznych tonacyi (A-dur z Es-moll, H-moll z F-moll) przeradza się w zgrzytliwą kakofonię. W poemacie symfonicznym »Don Quichote« doprowadza S t r a u s s realizm brzydoty do ostatecznych granic, czy to kiedy zestawia instru-

menty o wyłączającej się barwie dźwięku, czy kiedy posługuje się analogiami, naśladującemi wycia, jęki, skrzeczenie, beczenie stada baranów i tym podobnymi środkami, leżącymi poza sferą muzycznego dźwięku.

Przyjmując jako wytyczną linię kontrastujące kategorye wzniosłości[1]) i wdzięku, tragizmu i humoru i nadając im jak najrozleglejszą treść estetyczną, rozpatrzymy ich przejawy w muzyce.

Wzniosłość, dająca nam sumę potężnej rozkoszy estetycznej, ma coś w sobie przytłaczającego, coś, co budzi grozę; te właśnie cechy łączy w sobie muzyka beethovenowska. W pismach Roberta Schumanna[1]) zachowany mamy drobny szczegół, który jest świetnem potwierdzeniem tego pierwiastka wzniosłości u Beethovena. Kreśląc wrażenie, jakie wywiera V symfonia beethovenowska, opowiada Schumann:

»Ich erinnere mich, dass in der C-moll Symphonie im Übergang nach Schluss-Satz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich!«

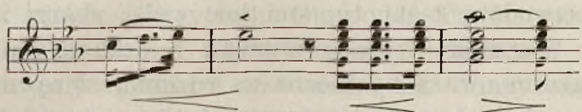
Istotę muzyki beethovenowskiej, jej majestat, przeradzający się w grozę, odmalował może najtrafniej Jan Brahms w słowach:

---

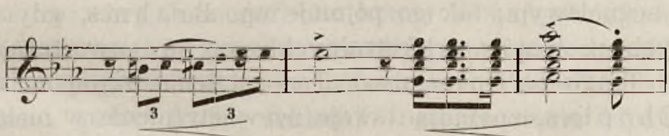
[1]) Dawniejsza estetyka, idąc za wzorem Kanta, przeciwstawiała kategoryę wzniosłości kategoryi piękna. I nowsi estetycy zajęli to samo stanowisko, przesuwając bez należytego uzasadnienia pojęcie wzniosłości w sferę, poza »pięknem« leżącą. Czyni to również w odniesieniu do muzyki Artur Seidl w rozprawie »Vom Musikalisch Erhabenen« (1 wyd. 1887, 2 wyd. 1907), uważając romantyków za głównych przedstawicieli tego pierwiastka w muzyce. Piękno muzyczne polega zdaniem Seidla na jasnych konturach i plastyce form, wzniosłość zaś dąży do zerwania zamkniętych granic, do rozpłynięcia się w nieograniczonej przestrzeni, unika wszelkiej symetryi zarówno w linii melodyjnej, jak w rytmie i takcie. Nie ulega wątpliwości, że takie schematyzowanie na zasadzie przytoczonych kontrastów jest nader dowolne i że na takie ustalenie problemu niezawodnie wywarł wpływ podział Nietzschego na pierwiastek apoliński i dyonizyjski w sztuce: apolińską sferę charakteryzuje refleksya i harmonia, dyonizyjska zaś jest czemś żywiołowem, nieogarnionem, nawet irracyonalnem, usuwającem się z pod ustalonej formuły.

[2]) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Wyd. Reclam) I. 41.

»Beethoven wäre besser ein grosser Verbrecher geworden!« Monumentalny rys charakteryzuje i religijną muzykę Palestriny i Jana Sebastyana Bacha, ale żaden z nich nie osiąga tego przytłaczającego wielkością wrażenia, jak Beethoven; u tamtych działają raczej monumentalne wymiary i środki techniczne, u Beethovena siła wyrazu, spotęgowana do patosu. Sam Beethoven podkreśla ten patetyczny ton swojej muzyki, choćby w popularnej sonacie C-moll op. 13, zwanej »Pathetique«. Wykładnikiem patetycznego nastroju są beethovenowskie symfonie: C-moll (V) i dziewiąta D-moll. Na wyżyny wzniosłego patosu wznosi się niejednokrotnie Chopin: w nokturnie C-moll op. 48 Nr. 1, w polonezach Fis-moll i As-dur, a zwłaszcza w Etudzie op. 10 Nr. 12, zwanej »rewolucyjną«, której zasadniczy motyw



wzbija się wskutek nieznacznej zmiany w rysunku melodyjnym do niebywałej retoryki uczucia:



Na przeciwnym biegunie wzniosłości i patosu postawić należy kategoryę wdzięku, której sfera rozporządza rozległą skalą wyrazu muzycznego. Cała twórczość epoki rokokowej, skrystalizowana w muzyce Mozarta i oparta na najwyższym symbolu wdzięku t. j. tańcu [1]), jest właściwie muzyką wdzięku. Przejęty następnie z muzyki XVIII wieku do sonaty menuet jest jakby łącznikiem między epoką przedrewolucyjną, a pokoleniem nowem, wyrosłem z ducha wielkiej rewolucyi i mającem

---

[1]) Suita taneczna (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) jest niemal wyłączną formą muzyczną na przełomie wieku XVII i XVIII i toruje drogę późniejszej sonacie jako formie cyklicznej.

swego wyobraziciela w Beethovenie Z jaką świadomością dążył Haydn do wyrażenia wdzięku w swojej muzyce, dowodem tego choćby napisy i wskazówki, jakiemi zaopatrywał poszczególne ustępy swych kompozycyi: środkowy ustęp sonaty G-dur (Nr. X) nosi napis »Allegretto innocente«, świetnie charakteryzujący pełen prostoty, niewinności i wdzięku nastrój tej sonaty.

I Beethovenowi nie obcy wdzięk; rondo sonaty fortepianowej As-dur (op 26) jest wymownem tego stwierdzeniem. Lecz wyłącznym władcą w dziedzinie wdzięku jest Chopin, jednoczący (w »Walcach», »Mazurkach«) dziwną lekkość i eteryczną gracyę z głębią duchowego wyrazu.

Pierwiastek tragizmu znajduje w muzyce bezpośrednie odzwierciedlenie; wszystkie odcienie uczuciowe, płynące z bolesnych zawodów, tęsknoty, smutku, walk, skargi i żalu, zawarte w tragiźmie, wyraża muzyka z taką siłą plastyki, że sferę tragizmu uważaćby można za rdzenną sferę muzyki bez względu na to, czy za formę przejawów tragicznych weźmiemy rzewną, melancholijną melodyę ludowej piosenki, czy wyniesione do potęgi demonizmu twórcze misterya J. S. Bacha lub Beethovena. Tragizm w muzyce jest najogólniejszym wy razem uczuciowym; tak go pojmuje np. Brahms, gdy jeden ze swych poematów orkiestralnych nazywa »uwerturą tragiczną« (»Tragische Ouverture«). Ton tragizmu dźwięczy w muzyce Chopina, znajdując swoje uzewnętrznienie w melancholijnej barwie melodyi, niepokoju modulacyjnym, zmianach rytmicznych, w fluktuacyi dynamicznych odcieni. Rzecz znamienna, jak ten sam nastrój uczuciowy wyraża się w analogiczny sposób w kompozycyach, powstałych niezależnie od siebie: uderzające jest pokrewieństwo zasadniczych motywów w sonacie Chopina B-moll op. 35 i w powinowatej duchowo uwerturze Wagnera do Fausta, w których to motywach jakby w zalążku mieści się ponury nastrój całego utworu.

Kontrast tragizmu stanowi pierwiastek humorystyczny w najszerszem znaczeniu tego pojęcia, a więc obejmujący i pogodę i żartobliwy nastrój i dowcip i komizm. Pierwiastek komizmu należy z muzyki bezwzględnie wyłączyć mimo, że niektórzy estetycy starają się o przyznanie mu prawa obywa-

telstwa w muzyce [1]) jeśli nawet istnieją kompozycye z wyraźną tendencyą komizmu (bajki i humoreski muzyczne!), to działają komicznie jeno przez swą dążność do komizmu; ich pseudokomizm jest czemś banalnem i poza-artystycznem, a przedewszystkiem leży on poza sferą muzyki; komizm wypływa albo z sytuacyi albo z zawikłań pejęciowych, a więc uchyla się z pod wyrazu muzycznego. Podobnie nie istnieje i dowcip w muzyce; wszelkie intencye kompozytora, zmierzające do wyrażenia dowcipu zapomocą dźwięków, ośmieszają i zawodzą. Za przykład posłużyć może poemat Ryszarda Straussa »Simfonia domestica«, zawierająca następujący »dowcip« muzyczny: w ustępie, malującym »narodziny dziecka« (sic!) mamy dyalog instrumentów dętych, które w kolejnych wykrzyknikach wyrażają (według komentarza kompozytora!) zachwyty nad niemowlęciem ciotek i stryjów; »Ganz der Papa« mówi jedna strona, »Ganz die Mama« odpowiada druga; zrozumie to jednak tylko ten, kto z partyturą w ręku śledzi tok »muzycznej akcyi« i uśmiechnie się niezawodnie w tem miejscu — ale czy z »dowcipu« kompozytora?

Że pierwiastek ironii jest jeszcze bardziej obcy muzyce niż komizm i dowcip, zbyteczna dodawać. Cóż zatem zostaje dla muzyki ze sfery humoru? Oto humor w najogólniejszem znaczeniu jako nastrój pogody, wesołej podniety i żartobliwości. W takiem pojęciu znajdą swe uzasadnienie liczne Humoreski muzyczne, pełne życia, lekkości i blasku; temu odpowiadają romantyczne Scherza, zwłaszcza mendelssohnowskie, w których odzwierciedlił się chochlikowy świat fantastyczności romantycznej lub beethovenowskie Ronda, których typem jest prawdziwie humorystyczne Rondo G-dur, opatrzone programowym tytułem: »Die Wut über den verlorenen Groschen«.

Kompozycya ta wprowadza nas w dziedzinę muzyki, której istota przez długi czas stanowiła nierozwiązalny problem i była zarzewiem namiętnej walki teoretycznej. Problem muzyki programowej łączy się najściślej z zasadniczem za-

---

[1]) Schopenhauer odmawia muzyce zdolności wyrażania komizmu i uważa to za jej zaletę i dowód niezależności muzyki od świata zjawisk i sfery pojęciowej. Zdanie to podziela także Edward Hartmann.

gadnieniem treści w muzyce i dlatego kilka uwag poświęcić mu należy. Nie idzie tu, rzecz jasna — o historyczne ujęcie idei programowej [1]), której zawiązki występują bardzo wcześnie w rozwoju muzyki, bo już w muzyce starogreckiej [2]), lecz o analizę tego problemu ze stanowiska estetyczno-muzycznego.

Programowość polega na tem, że muzyce przypisuje się zdolność do odmalowania z drobiazgową ścisłością pewnej myśli, zawartej w programie, zakreślonym z góry. Muzyka wykracza zatem poza swą właściwą sferę uczuciową, a przyjmuje na siebie rolę obrazowego symbolu, staje się przedmiotowym odblaskiem zjawisk, wynikiem refleksyi, a nie bezpośrednim odruchem uczucia. Muzyka, której treścią są nieokreślone bliżej, najogólniejsze stany psychiczne, ma — według założeń programowości — malować z realistyczną wiernością konkretne obrazy, sceny i zdarzenia, czyli ma wbrew swej istocie być ilustracyą zjawisk lub myśli, wcielonych w dzieło poezyi lub plastyki. Z góry zaznaczyć należy, że tak pojętą programowość muzyki musi się odrzucić jako płytki naturalizm, obcy muzyce i niebezpieczny dla czystych intencyi artystycznych, zwłaszcza wtedy, gdy dostanie się w ręce kompozytora, który pod płaszczykiem programowej idei kryje zręcznie nieudolność twórczą. Skąd wyłonić się mógł kierunek programowy w muzyce? Odpowiedź na to daje zdolność dźwięku muzycznego do budzenia skojarzonych wrażeń czyli asocyacyi. W barwie dźwięku, w wysokości rejestru, w dynamice i rytmie mamy niezaprzeczone analogie z realnemi zjawiskami i tem samem środki, którymi mogłaby się muzyka posłużyć dla celów przedmiotowo-ilustracyjnych. Na zasadzie analogii dźwiękowej polega muzyka obrazowa (Tonmalerei), jeden z najpierwotniejszych i najbardziej naiwnych czynników, wyzyskanych do ostatecznej granicy przez reprezentantów programowości nietylko w nowszej muzyce od czasów Berlioza, który swoją »symfonię fantastyczną« (1830) rzucił hasło walki o programowość, lecz i w mu-

---

[1]) O. Klauwell, Geschichte der Programm-Musik, 1910.

[2]) Według świadectwa pisarzów greckich rozpowszechniony był na igrzyskach delfickich utwór muzyczny, przedstawiający walkę Apollina z potworem pityjskim.

zyce epok minionych, jak w wieku XVI w kompozycyach wokalnych, posługujących się na szeroką skalę onomatopoïą, naśladujących głosy ptaków, wykrzykniki przekupniów, malujących sceny rodzajowe lub bitwy i polowania, następnie w muzyce fortepianowej (virginaliści, claveciniści), lubującej się w malowaniu charakterystycznych scen zapomocą ilustracyjno-naturalistycznych efektów. Nawet powierzchowne rozważenie tego kierunku prowadzi do wniosku, że tak pojęta muzyka obrazowa dzięki asocyacyjnym czynnikom może wprawdzie skierować wyobraźnię słuchacza na linię, wytkniętą przez kompozytora, lecz w rzeczywistości mamy tu do czynienia z objawem naiwnym i czysto zewnętrznym, obcym muzyce, gdyż stojącym poza jej sferą uczuciową. Jedynie tam, gdzie idzie o charakterystykę najogólniejszych stanów psychicznych, o oddanie nastroju, mogą mieć pierwiastki kojarzące, zawarte w dźwiękach, swoje uzasadnienie. Barwa dźwięku posiada wielką zdolność asocyacyjną i dzięki pewnym nastrojowym analogiom stać się może symbolem uczuciowym. Wszak już w starożytnej Helladzie lutnia jako instrument boga Apollina była wyrazem podniosłego nastroju religijnego, podczas gdy dyonizowska fletnia była wskutek swojej zmysłowej barwy instrumentem orgiastycznym. Głosy trąb, fanfary budzą wrażenie uroczyste, zwycięstwa, siły; waltornie (Waldhorn) czyli rogi przywodzą na pamięć knieje leśne, echo polowania; dźwięki klarnetu i oboi stwarzają sielską atmosferę słonecznej pogody, wywołują obrazy sielankowej, pastoralnej sceneryi. Wysokie rejestry głosów mają w sobie jasność, eteryczność i blask mieniących się świateł; takie wrażenie sprawiają seraficzne harmonie w najwyższych rejestrach skrzypiec we wstępie do wagnerowskiego L o h e n g r i n a. Nizkie dźwięki są ociężałe, rozsiewają ponury, widziadłowy nastrój, budzą wrażenie ciemności; tę cechę wyzyskał w trafny sposób np. B r a h m s w ponurej rapsodyi op. 53 na alt i chór męski, lub W a g n e r dla odmalowania demonicznej grozy w L o h e n g r i n i e (Ortruda!) i w P i e r ś c i e n i u N i b e l u n g a. Niezliczonej zresztą liczby przykładów dostarcza pobeethovenowska literatura muzyczna, zwłaszcza symfoniczna.

Dla swojej asocyacyjnej własności wybitnym środkiem muzycznej charakterystyki może być i d y n a m i k a: p i a n i s-

simo wibrujących harmonii lub melodyi, zwłaszcza w niższych rejestrach utrzymanej, ma w sobie coś tajemniczego, wywoływa przed wzrokiem wyobraźni obraz rozległej płaszczyzny, bezkresu (spokojna powierzchnia jeziora, ocean, pustynia). Tak maluje Haydn we wstępie symfonicznym do oratoryum Stworzenie chaos pierwotny, a gdy muzyka ma wyrazić olśniewający blask, jaki zapanował nad mrokiem chaosu, wówczas przy słowach

»I stań się światło«

w potężnem fortissimo całej orkiestry rozbrzmiewa majestatyczny akord C-dur. Wzmagające się napięcie dynamiczne od ledwo słyszalnego pianissima (pp.) do blasku fortissima (ff.) służy też najczęściej do odmalowania wschodu słońca, zbliżających się z oddali głosów, budzącej się woli i pragnień. Zanikające diminuendo wywiera wrażenie ulatniania się (por. Straussa poemat: »Tod und Verklärung«), gwałtowne crescendo działa jak potężne, masowe natarcie zbrojnych rycerzy (por. Chopina: Polonez As-dur).

Największa zdolność kojarzenia kryje się w rytmie: wszystkie jego odcienie od pełzań do zawrotnych wirów stają się nietylko bezpośrednim wyrazem każdego tętna uczuciowego, lecz i obrazowym symbolem ruchu: stąd w muzyce owa niezliczona moc obrazów nastrojowych, ilustrujących zjawiska i sceny realne; stąd owe gondoliery, barkarole i kołysanki, szum lasów, szmery strumyka, wirujące płatki śniegu, mknące po przestworzu stada ptaków, ruch fal morskich i t. d. w najrozmaitszych odmianach. Na tej zewnętrznej analogii rytmu muzycznego z ruchem zjawisk opiera swoje poemaciki Klaudyusz Debussy, daleki od płytkiego naturalizmu muzycznej ilustracyi, lecz odtwarzający nastrojowe tętno pewnych konkretnych obrazów i wrażenie subjektywne, jakie one budzą w duszy słuchacza (tak rozumieć należy np. jego »Reflets dans l'eau«, »Jardins sous la pluie«, »La mer« i inne). I Liszt, tworząc genialny obraz p. t. »św. Franciszek, kroczący po falach«, nie kusił się niezawodnie o niemożliwą do odtworzenia plastykę realistycznych szczegółów, jeno rytm nastrojowych momentów przelał w rytm muzycznego dźwięku. A więc tylko jako symbol uczuciowy może mieć malarstwo dźwiękowe (Tonmalerei) estetyczne uza-

sadnienie i służyć jako środek do odtworzenia psychicznego wyrazu. Tu jest treść i granica programu; wszelka inna tendencya, zmierzająca do konkretnego obrazowania w muzyce, spotkać się musi z uśmiechem pobłażania. Odpowiedziećby można na to, że wśród klasycznych kompozycyi nie brak przykładów programowości: dowodem — choćby III symfonia beethovenowska, zwana »Eroica« lub VI zwana »Pastoralną«, dowodem uwertury koncertowe Beethovena lub Mendelssohna, nie mówiąc już oczywiście o całej późniejszej literaturze symfonicznej od Berlioza i Liszta począwszy aż do Ryszarda Straussa. A więc potępiając programowość, odmawia się racyi bytu tym wszystkim dziełom, stanowiącym przecież nienaruszalny kapitał w dziejach muzyki. To są zarzuty illuzoryczne: Beethoven posłużył się jeden tylko raz pierwiastkiem ilustracyjnym w jego najjaskrawszej formie, zdając sobie jasno sprawę, jak małostkowy i naiwny jestto środek, który poza zewnętrznym efektem nie ma w sobie żadnej wartości artystycznej. Uczynił to, komponując za namową sprytnego przedsiębiorcy i wynalazcy metronomu, Jana Mälzla, batalistyczną symfonię p. t. Bitwa pod Vittorią. Symfonia ta, która jest apoteozą Wellingtona, zwycięzcy Francuzów (1813 r.), maluje drobiazgowo poszczególne epizody walki: starcie się wojsk nieprzyjacielskich, scharakteryzowanych zapomocą narodowych hymnów, zgiełk bitwy z całym arsenałem ogłuszających środków technicznych, dobytych z rekwizytorni kompozytorskiej, wkońcu tryumf zwycięzców [1]). Kompozycyę tę, która cieszyła się wśród współczesnych szczególną popularnością, nazwał Beethoven — »wielkiem głupstwem«! — Trudno chyba o dosadniejszą i bardziej rzeczową charakterystykę. Wszystkie inne dzieła beethovenowskie dalekie są od obrazowej programowości; ich »program« — to nie muzyczna fotografia realnych scen, lecz proces psychiczny subjektywnych wrażeń i uczuć, wyrosłych na podłożu jakiejś poza-muzycznej pobudki. Wykładnikiem tak pojętej programowości jest właśnie »Eroica«, która pierwotnie nosiła tytuł »Bonaparte«; zmienił go Beethoven na wiadomość, że Napoleon przyjął tytuł cesar-

[1]) Por. »Rzeź Pragi« w koncercie Jankiela w »Panu Tadeuszu«.

ski, zdradziwszy sprawę wolności. Beethoven, do żywego dotknięty w swych uczuciach republikańskich, odwrócił się wówczas od tyrańskiego uzurpatora i na miejscu dawnego tytułu umieścił napis »Sinfonia eroica«. Nie miała to być zatem ani muzyczna biografia Napoleona, ani kronika jego bohaterskich czynów, lecz w tytule umieszczona dedykacya, apoteozująca jego pamięć. Nie ulega wątpliwości, że przy komponowaniu przyświecała Beethovenowi postać Napoleona, lecz nie jako cel, któryby można opiewać w dźwiękach, jeno jako symbol bohaterskiego patosu, znamionującego nastrój owej epoki. A więc za program tej symfonii poczytać należy rytm heroizmu, którym tętni każdy dźwięk beethovenowskiej muzyki. W ten sposób zapatrując się na programowość, uniknie się kłopotliwych i w swej bezradności humorystycznych kolizyi, w jakie popadają komentatorzy Beethovena, wskutek błędnego założenia Symfonia jako forma cykliczna składa się z czterech ogniw, zespolonych prawem kontrastu w jednolitą całość. Tak i »Eroica«. Jeśli więc pierwszy obraz cyklu (Allegro) zamyka w sobie zasadniczy nastrój całego utworu, a następujące po nim Adagio, w »Eroice« będące »marszem pogrzebowym«, poczytać należy za wyraz żalu po śmierci bohatera, za apoteozę jego pamięci, to jakiż łącznik programowy może wiązać dalsze ustępy: »Scherzo« i pogodny »finał« z przewodnią »myślą« Eroiki? Wszak w dwóch pierwszych obrazach wyczerpuje się programowa treść całości niemal bez reszty: walka bohatera i tragizm śmierci. A więc jakie znaczenie mają końcowe obrazy? czy kompozytor zamierza po zgonie jednego bohatera odtworzyć przeżycia innego bohatera (!), czy też »Scherzo« i »Finale« należy uważać za dopełnienie całości dla formalnego zaokrąglenia, za spełnienie dogmatycznej zasady, decydującej o budowie symfonii? W takie błędne koło popaść muszą ci, którzy zbliżają się do muzyki z komentarzem w ręku i w każdym takcie upatrywać chcą muzycznej ilustracyi jakiegoś programowego szczegółu, gdy tymczasem wszelkie obrazowanie konkretnych zdarzeń leży poza sferą muzycznego wyrazu. »Eroika« nie »opowiada« nam losów bohatera, nie opisuje historyi Napoleona, wogóle nie ma za przedmiot jakiegokolwiek bohatera, lecz przetapia w dźwięki nastrój bohater-

skiego napięcia tak, jak je wewnętrznie przeżył i odczuł Beethoven.

Programowość streszcza się więc w procesie psychicznym, stanowiącym podłoże muzycznego dźwięku; żadnej innej treści, poza uczuciową, muzyka mieć nie może. Przyznaje to główny reprezentant muzyki programowej, Franciszek Liszt, w rozprawie »Berlioz und seine Harald-Symphonie« [1], która jest jego estetycznem credo: »der dichtende Simfoniker stellt sich die Aufgabe, ein in seinem Geiste deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewustsein liegen, ebenso klar wiederzugeben... Das Programm hebt das Gefühl als Ur- und Hauptquelle aller Musik nicht auf, die Verbindung der Instrumentalmusik mit der Poesie erweitert und präcisiert Grenze und Inhalt des Gefühls«.

W granicach takiego programu obraca się symfoniczna twórczość Liszta, podczas gdy właściwy twórca »programowego« kierunku w muzyce, Hektor Berlioz, posuwa się stanowczo za daleko w swych ilustracyjnych tendencyach [2], po-

---

[1]) Gesam. Schriften, Bd. IV.

[1]) Najbardziej typowem dziełem dla twórczości Berlioza jest jego programowa symfonia »Episode de la vie d'un artiste« op. 4, obrazująca dzieje jego nieszczęśliwej miłości. Składa ona się z pięciu scen nastrojowych, któremi są:

I. Reveries, passions (sny i cierpienia).

II. Bal.

III. Scena na wsi.

IV. Marche du supplice (pochód na miejsce stracenia!).

V. Sabat czarownic.

Prócz tych tytułów zaopatrzył Berlioz kompozycyę swoją szczegółowym komentarzem, ilustrującym jego osobiste przeżycia. Muzyczną wartość tej symfonii trafnie ocenił Robert Schumann (Ges. Schriften I. 89—110) we wzorowej pod względem metodycznym analizie i to w czasie, gdy wystąpienie Berlioza powitano szyderczymi atakami; wszelako omawiając programową treść symfonii, nie może Schumann powstrzymać się od dosadnego napiętnowania zbyt jaskrawych i pozamuzycznych tendencyi Berlioza:

»Wir schenken ihm das Programm. Solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmässiges«.

dobnie, jak i po torach jego idei kroczący, Ryszard Strauss z całą plejadą bezkrytycznych naśladowców. Zacieśniwszy w ten sposób pojęcie programowości jako uczuciowej treści, nadającej muzyce właściwy jej koloryt, dojdziemy do wniosku, że podział muzyki na t. zw. »absolutną« czyli bezprogramową, za jaką uważa się dzieła instrumentalne J. S. Bacha, Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Brucknera i na muzykę »programową« jest bezprzedmiotowy. Muzyki bez treści niema, a za wyłączną jej treść poczytać należy świat uczuciowy z niezgłębionem bogactwem nastrojowych odcieni.

Problem treści w muzyce jasny, jeśli idzie o muzykę instrumentalną, komplikuje się, gdy dźwięk muzyczny występuje jako czynnik wtórny w połączeniu z poezyą, a więc w muzyce wokalnej. Nie brakło estetyków, którzy uważali wokalizm za właściwą dziedzinę muzyczną, instrumentalizm zaś za »pomyłkę«, za coś niższego od muzyki wokalnej[1], gdyż poza »mieszaniną rytmicznych i harmonicznych pierwiastków niema tu myśli, których wyrazem może być tylko słowo«. To jest jednostronność, płynąca z wątpliwego założenia, że muzyka rozwinęła się z mowy, podczas gdy większe prawdopodobieństwo przemawia za hipotezą, wysnuwającą źródła mowy z muzyki. Pomijając kwestyę wyższości obydwóch rodzajów muzyki, zastanowić się należy, czy przez oparcie się o tekst poetycki wzbogaca się treść muzyki. Że w muzyce wokalnej dźwięk nie zawsze spoczywa na »poetyckiem« słowie, dowodzą tego libretta operowe, zwłaszcza w operze realistycznej (»weryzmie«) lub teksty biblijne w oratoryach i kompozycyach wokalnych XVI wieku, kiedy to za podłoże muzyki służyła np. genealogia Chrystusa (Liber generationis) według ewangelii św. Mateusza lub św. Łukasza[2]).

Właściwą sferą muzyki wokalnej jest poezya liryczna. W muzyce dawniejszej aż do wieku XIX, do epoki romantycznej, na którą przypada rozkwit liryki wokalnej, odgrywa

---

[1]) Do zupełnej negacyi muzyki instrumentalnej dochodzi E. Grell (zm. 1886), Gesam. Aufsätze und Gutachten über Musik.

[2]) Por. dwie słynne kompozycye Josquina de Près. (zm. 1521).

słowo w muzyce drugorzędną rolę; w wielogłosowych kompozycyach wokalnych (msze, motety), przytłoczone splotem krzyżujących się głosów, zanika ono zupełnie; w aryi operowej, służącej do technicznego popisu śpiewaka (arya brawurowa!) lub w chórach jest zaledwie solfeggiem t. j. punktem oparcia dla dźwięku muzycznego. Dopiero poezya romantyczna, pogłębiająca sferę wyrazu, sięga do muzyki jako pomocniczego środka, mającego wzbogacić jej treść nastrojową. I odtąd poczynają przenikać się wzajemnie kręgi muzyki i poezyi. Tęsknota za syntezą, wyraźna już w estetyce francuskiej XVIII wieku, przeradza się u romantyków w świadome dążenie do skupienia wszystkich promieni sztuki w pryzmacie »uniwersalnej jedności«. A. W. Schlegel pisał w »Atheneum«:

»Und so sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken, und wer weiss, so eine feierliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft«. Tieck (»Phantasien über die Kunst«) marzy o sferze, w której »barwa, woń i dźwięk« spłyną się w harmonijny akord [1]), E. T. A. Hoffmann snuje egzaltowane rojenia o poezyi i muzyce, aż zjawiają się Schubert i Schumann, którzy obydwie dziedziny — poezyę i muzykę — przenoszą w trzeci wymiar: w sferę muzycznego nastroju.

Jaką rolę spełnia w wokaliźmie słowo wobec dźwięku? Czy jest ono zewnętrznym dodatkiem, czy też organicznem dopełnieniem dźwięku? Za konsekwencyę poprzednich wywodów poczytać należy pewnik, że muzyka jest sztuką bezwzględnie subjektywną, że świat zmysłowych zjawisk dla niej nie ma istotnego znaczenia, gdyż każdy dźwięk jest projekcyą osobistego przeżycia, które odrębnym tonem uczuciowym przesyca muzykę. Subjektywizm liryki poetyckiej i muzyki splatają się więc i dopełniają wzajemnie: słowo i dźwięk jednoczą się tu w całość nastrojową o takiej sile uczuciowego wyrazu, jakiej nie zdołałby osiągnąć żaden z tych pierwiastków z osobna. Toteż

---

[2]) E. Istel. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. 1909.

wyłącznie liryka wokalna (czy jako pieśń solowa, czy wielogłosowa jako wykładnik zbiorowych uczuć) ma estetyczne uzasadnienie w muzyce, podczas gdy wszelkie inne formy wokalne (ballada, opera), wnosząc zewnętrzny, pozamuzyczny pierwiastek do muzyki, naruszając jej uczuciowy charakter, pozostają w sprzeczności z istotą i treścią muzyki.

W Krakowie, w maju 1915.

Dr. Józef Reiss.

CZĘŚĆ URZĘDOWA.

I.

SKŁAD GRONA NAUCZYCIELSKIEGO

przy końcu roku szkolnego 1914/15.

A. Dyrektor zakładu:

1. Bednarski Stanisław, c. k. dyrektor w VI r., radca c. k. Rządu, zawiadowca gabinetu archeologicznego, członek Komisyi filologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie.

B. Profesorowie i nauczyciele tutejszego zakładu:

2. Broda Teodor, egz, zast. naucz., zawiadowca biblioteki Pomocy koleżeńskiej, gospodarz kl. IV, uczył języka łacińskiego w kl. II i IV i języka greckiego w kl. III i IV; tygodniowo godzin . . . . 21.

3. Czuczyński Aleksander, dr. fil., prof. w VIII r., członek c. k. Komisyi egzaminacyjnej dla nauczycieli szkół wydziałowych w Krakowie, zawiadowca zbiorów do nauki historyi i geografii, uczył geografii i historyi w kl. VI, VII i VIII; tygodniowo godzin . . . . 11.

4. Dąbrowski Jan, dr. fil., egzam. zast. naucz., uczył geografii i historyi w kl. I, II i III; tygodniowo godzin . . 12

5. Gołba Franciszek, ks., dr. św. teol., prof. w VII r., docent prywatny Uniw. Jagiell., exhortator dla klas I—IV, uczył religii w kl. I—IV; tygodniowo godzin . . . . 8.

6. Jakóbiec Jan, dr. fil., prof. w VIII r., członek c. k.

Komisyi egzaminacyjnej dla kandydatów na nauczycieli rysunków odręcznych, uczył języka niemieckiego w kl. IV, VI i VII; tygodniowo godzin . . . . 12.

7. Jaworek Piotr, prof. w VIII r., członek Komisyi językowej Akad. Umiejętności w Krakowie, zawiadowca niemieckiego oddziału biblioteki dla uczniów, gospodarz klasy I, uczył języka polskiego w kl. I i języka niemieckiego w kl. I i VIII; tygodniowo godzin . . . . 12.

8. Piątkiewicz Bronisław, prof., kierownik drużyn skautowych, zawiadowca gabinetu fizycznego, uczył matematyki w kl. VIII i fizyki w kl. III, VII i VIII; tygodniowo godzin 11.

9. Pęckowski Michał, dr. św. tel., egz. z. naucz., exhortator dla kl. V—VIII, uczył religii w kl. V, VI, VII i VIII; tygodniowo godzin . . . . 8.

10. Reiss Józef, dr. fil., egz. zast. naucz., uczył geografii i historyi w kl. IV i V; tygodniowo godzin 8

11. Stein Ignacy, prof. w VIII r., członek Komisyi językowej Akademii Umiej. w Krakowie, przez cały rok szkolny na urlopie dla kierowania szkołami prywatnemi Tow. S. L. w Białej.

12. Ujejski Józef, dr. fil., prof., członek Komisyi literackiej Akademii Umiej. w Krakowie, zawiadowca biblioteki dla nauczycieli, gospodarz kl. VII, uczył języka polskiego w kl. VI, VII i VIII i propedeutyki filoz. w kl. VII i VIII; tygodniowo godzin . . . . 13.

13. Wacławik Jan, egz. zast. naucz., gospodarz kl. III, uczył języka niemieckiego w kl. II, III i V; tygodn. godz. 12.

C. Profesorowie i nauczyciele z obcych zakładów:

14. Bogucki Adolf, (VIII), prof. c. k. szkoły realnej II w Krakowie, uczył matematyki w kl. IV—VII; tygodn. godz. 12.

15. Bułat Rudolf, zast. naucz. c. k. gimn. w Trembowli, uczył języka polskiego w kl. II i łacińskiego w kl. I i III; tygodniowo godzin . . . . 16.

16. Kukliński Antoni, DF, profesor c. k. gimnazyum w Mielcu, uczył języka łacińskiego w kl. VI i grec. w kl. VI i VII; tygodniowo godzin . . . . 15.

17. Liszka Jan, profesor c. k. gimnazyum w Jaśle, uczył

matematyki w kl. II i historyi naturalnej w kl. I, II, IV, V i VI; tygodniowo godzin . . . . 15.

18. Nagórzański Franciszek (VIII), prof. c. k. gimn. V we Lwowie, członek Komisyi filologicznej Akademii Umiej. w Krakowie, uczył języka łacińskiego w kl. VII i VIII i greckiego w kl. VIII; tygodniowo godzin . . . . 15.

19. Wojciechowski Kazimierz (VIII), prof. c. k. gimnazyum w Tarnowie, uczył języka polskiego w kl. III—V; tygodniowo godzin . . . . 9.

20. Wojtasiewicz Albin, zast. naucz. c. k. gimn. I w Tarnowie, uczył jęz. łac. i grec. w kl. V; tygodn. godz. . 11.

21. Wygrzywalski Ludwik, egz. zast. naucz. c. k. gimn. II w Tarnowie, uczył matematyki w kl. I i III; tygodn. godzin . . . . 6 [1]).

D. Profesorowie i nauczyciele tutejszego zakładu powołani do wojska:

22. Chmiel Józef, egz. zast. naucz.
23. Dyduch Tomasz, prof. w VIII r.
24. Gardziel Stanisław, zast. naucz.
25. Grzybowski Józef, egz. zast. naucz.
26. Kaszyczko Mikołaj, egz. zast. naucz.
27. Kurek Władysław, prof.
28. Skibiński Mieczysław, dr. fil., prof. w VIII r.
29. Stożek Włodzimierz, prof.
30. Wantuch Andrzej, egz. zast. naucz. [2]).

E. Profesorowie i nauczyciele, którzy się ewakuowali:

31. Chowaniec Franciszek, prof. w VII r., członek Komisyi filologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie.

32. Czerwenka Franciszek, egz. zast. naucz.

---

[1]) Oprócz wymienionych dłuższy lub krótszy czas zajęte były jeszcze w tutejszym zakładzie następujące siły nauczycielskie: 1. Bielak Antoni (VIII), prof. c. k. gimn. w Podgórzu. 2. Butrymowicz Bogusław (VIII), prof. c. k. gimn. V w Krakowie. 3. Ciulik Rudolf, zast. naucz. c. k. gimn. w Podgórzu. 4. Dr Hammer Seweryn, prof. c. k. gimn. w Podgórzu. 5. Jachimczak Franciszek, prof. filii tutejszego zakładu.

[2]) Przy ostatnim przeglądzie pospolitaków za zdolnych do służby wojskowej zostali nadto uznani: 1. Jura Albin, egz. zast. naucz. 2. Dr. Reiss Józef, egz. zast. naucz. 3. Dr. Sajdak Jan, prof. 4. Dr. Ujejski Józef, prof.

33. Gładysiewicz Stanisław, prof. c. k. gimnazyum w Dębicy, przydzielony do służby w tutejszym zakładzie.

34. Jura Albin, egz. zast. naucz.

35. Olszewski Bronisław, prof.

36. Paulisz Zygmunt, prof. w VIII r., członek Komisyi językowej Akademii Umiej. w Krakowie.

37. Pelczar Jan, radca szkolny, prof. w VII r., członek Komisyi filologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie.

38. Sajdak Jan, DF, prof., docent prywatny Uniw. Jagiell., członek Komisyi filologicznej i Komitetu Wydawnictwa Ojców Kościoła Akad. Umiej. w Krakowie.

F. Asystenci:

39. Oleś Andrzej, dr. pr., asystent przy nauce rysunku, uczył kaligrafii w kl. I i rysunku w kl. I–IV; tygodniowo godzin . . . . 9.

G. Służba.

1. Gabryel Józef, tercyan.
2. Jaworek Karol, sługa pomocniczy.
3. Karelus Józef, przy wojsku.
4. Pogan Antoni, » »

II.

Zmiany w gronie nauczycielskiem.

A) Odeszli:

Ks. Wojtusiak Michał, zastępca naucz., został uwolniony od obowiązków nauczycielskich (Rp. R. S. Kr. z 17/10 1914 L. 2035/IV).

B) Przybyli:

1. Gładysiewicz Stanisław, nauczyciel c. k. gimn. w Dębicy, został przydzielony do służby w tutejszym zakładzie (Rp. R. S. Kr. z 27/6 L. 9.958/IV).

2. Ks. Pęckowski Michał, DTh, egz. zast. naucz. c. k. gimn. V w Krakowie, został przeniesiony w tym samym charakterze do tutejszego zakładu (Rp. Książęco-biskupiego Konsystorza w Krakowie z 24/10 1914 L. 7.217).

C) Zniżkę godzin otrzymał:

Ks. Gołba Franciszek, j. w., otrzymał jako docent prywatny Uniw. Jagiell. zniżkę godzin obowiązkowych do połowy na przeciąg półrocza I (Rp. R. S. Kr. z 12/8 1914 L. 12.605/IV).

D) Wyższą rangę otrzymał:

Jaworek Piotr, j. w., posunięty został do rangi VIII.

III.

W r. szk. 1914/15 nauka wszystkich przedmiotów odbywała się według planu, wprowadzonego przez c. k. Radę szkolną krajową rozporządzeniem z dnia 2 sierpnia 1909 L. 44.242 (Min. w. i o. z dnia 6 lipca 1909 L. 24.587).

Wykaz ukończonej lektury w języku polskim, łacińskim, greckim i niemieckim.

A. Język polski.

Klasa V. *a) Lektura szkolna:* Prócz Wypisów Próchnickiego i Wojciechwskiego, Słowackiego Jan Bielecki i Ojciec zadżumionych. — Szekspira Makbet. — Fredry Zemsta i Sienkiewicza Latarnik.

b) Lektura domowa: Sienkiewicza Potop, Pan Wołodyjowski, Hania, Stary sługa, Bartek zwycięzca. — Korzeniowskiego Kollokacya i Spekulant. — Pola Mohort.

Klasa IV. *a) Lektura szkolna:* Kochanowskiego Odprawa posłów greckich i Treny. — Skargi Kazania o miłości ojczyzny. — Niemcewicza Powrót posła.

b) Lektura domowa: Paska Pamiętniki. — Krasickiego Doświadczyńskiego przypadki. — Zabłockiego Sarmatyzm. — Felińskiego Barbara Radziwiłłówna.

Klasa VII. *a) Lektura szkolna:* Prócz Wypisów Tarnowskiego i Próchnickiego cz. I i II Mickiewicza Ballady i romanse, Dziadów wszystkie części, Sonety krym-

skie, Konrad Wallenrod, Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego. — Malczewskiego Marya. — Goszczyńskiego Król zamczyska. — Fredry Śluby panieńskie. — Słowackiego Godzina myśli, Kordyan i Anhelli.

b) Lektura domowa: Goszczyńskiego Zamek Kaniowski i Fredry Pan Jowialski.

Klasa VIII. *a) Lektura szkolna:* Prócz Wypisów Tarnowskiego i Próchnickiego część II Słowackiego Godzina myśli, Kordyan, Anhelli, Ks. Marek i Król Duch (Rapsod I). — Krasińskiego Nieboska komedya, Irydion, Przedświt i Psalmy przyszłości. — Ujejskiego Skargi Jeremiego.

b) Lektura domowa: Słowackiego Balladyna i Lilla Weneda. — Korzeniowskiego Mnich, Karpaccy Górale, Żydzi i Kollokacya. — Wyspiańskiego Warszawianka i Wesele.

B. Język łaciński.

a) Lektura szkolna:

Klasa III. Cornelii Nepotis Miltiades, Aristides, Cimon, Themistocles, Epaminondas, Pelopidas, Focyon i Hannibal. Memorowano: Milt. cap. 3 § 3—5, Them. cap. 7, Epam. cap. 4 § 2—5, Hannib. cap. 23 § 3—6.

Klasa IV. Caesaris Comm. de bello Gallico I 1—29, II, III 7—29, IV, V 1—23, VI 9—44.
Memorowano: Caes. Comm. de b. Gall. I 1, IV 7, 8 i 25, V 22, VI 12.

Klasa V. Caesaris Comm. de bell. Gall. VII 36—53 i 68—90. Ovidii Nasonis Met. I 1—4, 89—144, 151—163, 262—297, 313—415, II 1—229, V 341—496, VI 146—311, VIII 183—236 i 618—710. — Fast. II 83—120, 193—243, 687—712. — Trist. I 3—105, IV 10—142. — Livii I 7, 13, 15, 16, 18—21, 24, 25, 26, 34—36, 38, 42, 43, 44, 53—56. XXI 1—14, 15—24, 26, 30—48, 57, 62 i 63.
Memorowano: Ovidii Metam. I 1—4 i 89—144.

Klasa VI. Sallustii de bello Iugurthino. — Ciceronis In Catilinam I. — Vergilii Bucol. I i IX. — Georg. II 109—176 i 458—540. Aen. I.
Memorowano: Aen. I 1—11.

Klasa VII. Ciceronis 1) de imperio Cn. Pompei, 2) pro Archia poeta, 3) de officiis (w wyborze). — Vergilii Aen. IV et VI. Memorowano: Ciceronis pro Archia cap. 7 § 16.

Klasa VIII. Horatii a) Carm. I. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 14, 15, 18, 21, 22, 25, 26, 29, 31, 34, 35 i 37. II 1, 2, 3, 6, 7, 10, 13, 14, 16, 17, 18 i 20. III 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 13, 18, 21, 23, 28, 29 i 30. IV 2, 3, 4, 5, 7, 9, 12 i 15. b) Epod. 4, 7, 9 i 10. c) Sat. I 1 i 9. d) Epist. I 2. — Taciti Ann. I 1—14. II 41—43, 53—55, 69—83. III 1—7. IV 1—9, 37—42, 57—59. XV 38—45, 51—56. XV 60—65. Memorowano: Horatii Car. I 1, II 18, III 30 i IV 2.

b) Lektura prywatna:

Klasa IV. Caesaris Comm. de bello Gall. I 30—54 (Friedmann i Radwański). Caesaris Comm. de bello Gall. VII 36—53 i 68—90 (Friedmann, Lupa, Makomaski i Radwański).

Klasa V. Ovidii Matem. X 1—69 i 81—183 czytali wszyscy uczniowie.

Klasa VI. Ciceronis in Catilinam II (Piss) i Vergilii Ecloga VIII (Hamerlak).

Klasa VII. Ciceronis de senectute (Marusiński).

Klasa VIII. Horatii Carmen saeculare (Goliński i Wachholz).

c) Wypracowania piśmienne:

Klasa V.	Półrocze	I.	Ovidii Metam. XV 871—879.
	»	II.	Livii II 11.
Klasa IV.	Półrocze	I.	Sallustii oratio in senatu § 1—4.
	»	II.	Vergilii Aen. VIII 184—212.
Klasa VII.	Półrocze	I.	Ciceronis de off. II 81.
	»	II.	Vergilii Aen. IX 224 - 245.
Klasa VIII.	Półrocze	I.	Horatii Sat. I 5, 1—35.
	»	II.	Taciti Ann. XIV 51.

C. Język grecki.

a) Lektura szkolna:

Klasa V. Z Xenofonta (wyd. Fiderera). a) Z Anabasis ustępy I—VIII. b) Z Cyropedyi ustęp I. c) Z Pamiętników I. — Homera Iliada I i II.

Memorowano: Hom. Il. I 1—105.

Klasa VI. Hom. Il. IV, IX, XVI, XVIII i XXII. — Herodota VI 102—120, VIII 1—11, 19—25, 33—43, 44—56, 175—177, 184—195.

Klasa VII. Demostenesa I mowa przeciw Filipowi. — Hom. Od. I 1—65, V 28—175, VI 208—393, VII 1—55, IX, X, XI i XII.

Memorowano: Hom. Od. I 1—10.

Klasa VIII. Platonis Apologia i Laches. — Sophoclis Antigone. — Hom. Odyssea kurzorycznie.

b) Lektura prywatna:

Klasa V. Z Xenofonta (wyd. Fiderera) Pamiętników ustęp XVIII a z Anabazy ustępy XVI i XVII przeczytali wszyscy uczniowie.

Klasa VI. Hom. Il. VII (Loch, Hamerlak, Sikorski, Zajączkowski); XIX (Hamerlak, Kozłowski i Piss), XVI i XX (Zajączkowski).

Klasa VII. Demostenesa »De pace« (Wilga).

c) Wypracowania piśmienne:

Klasa V. Półrocze I. Z Xenofonta Anabazy ustęp VI od słów »οἱ μὲν δὲ στρατηγοί« . . . do »καὶ Περίνθου Θρᾳξίν«.
Półrocze II. Hom. Il. III 1—9.

Klasa VI. Półrocze I. 1) Hom. Il. VII 191—215. 2) Hom. Il. 145—169.
Półrocze II. 1) Hom. Il. XXIV 455—485. 2) Herodota VI cap. 94—95 § 10.

Klasa VII. Półrocze I. 1) Demostenesa I. mowa olintyjska § 22—23. 2) Demost. II. Filipika § 10—22. 3) Demost. III Filipika § 19—21.
Półrocze II. 1) Hom. Od. XIII 252—272. 2) Hom. Od. XIV 35—52. 3) Hom. Od. XVI 113—146.

Klasa VIII. Półrocze I. 1) Platonis Eutyphr. cap. 11 i 12. 2) Platonis Gorgias cap. 10. 3) Platonis Protagoras cap. 11 i 4) Platonis Menexenos cap. 11.
Półrocza II. 1) Sophoclis Antigone: treść Arystofanesa. 2) Sophoclis Antigone 1064—1090.

D. Język niemiecki.

a) Lektura szkolna:

Klasa VI. Prócz Wypisów Ippoldta i Styli czytano Lessings Minna von Barnhelm i Grillparzers Weh' dem, der lügt.

Klasa VII. Prócz Wypisów Ippoldta i Styli czytano Schillers Wilhelm Tell i Die Jungfrau von Orleans.

Klasa VIII. Prócz Wypisów Ippoldta i Styli czytano Goethes Faust I Teil i Schillers Wallenstein, Die Braut von Messina i Demetrius.

b) Lektura prywatna:

Klasa IV. Uczniowie czytali powiastki i podania p. t. Kinder- u. Hausmärchen (wyd. T. N. S. W.): Bobrzecki (3), Friedmann (6), Jasicki (5), Jeż (14), Klimczyk (3), Kulczyński (6), Kuryło (12), Kwiatkowski (5), Leśniak (10), Lisowski (9), Lupa (10), Łubieński (13), Makomaski (17), Marsänger (2), Mnich (4), Motoła (6), Radwański (17), Rapacz (8), Rażny (6), Reinfuss (2), Splichal (12), Wencel (17).

Klasa V. Te same powiastki i bajki, co uczniowie kl. IV, czytali: Banaś (4), Bogucki (3) i Goethes »Reineke Fuchs«, Borejko (2), Bruśnicki (2), Kisielewski (1), Kotowicz (1), Radwański (3), Szarek (2), Wiśniowski (2), Zgodziński (2).

Klasa VI. Brückner: Goethe: Egmont. — Shakespeare: Koriolan, König Lear, Der Kaufmann von Venedig. — Lessing: Emilia Galotti. — Kleist: Die Hermannsschlacht. — Karmański: Goethe: Egmont. — Shakespeare: Koriolan, König Lear, Der Kaufmann von Venedig. — Lessing: Emilia Galotti. — Kleist: Die Hermannsschlacht. — Kozłowski: Schiller: Die Räuber, Wilhelm Tell, Kabale und Liebe. — Shakespeare: Othello, Julius Cäsar, Der Kaufmann von Venedig, Koriolan, Sommernachtstraum, Die beiden Edelleute von Verona. — Piss: Schiller: Die Räuber, Wilhelm Tell, Jungfrau von Orleans. — Sikorski: Schiller: Die Räuber, Wilhelm Tell, Die Jungfrau von Orleans. — Zajączkowski: Goethe: Egmont, Goetz von Berlichingen. — Schiller: Maria Stuart, Wilhelm Tell. — Shakespeare: Titus Andronikus, Timon von Athen, Perikles, König Lear, Romeo und Julia, Die beiden Edelleute von Verona, Die lustigen

Weiber von Windsdor, Die Komödie der Irrungen, Viel Lärm um Nichts. — Kleist: Der zerbrochene Krug, Die Hermannsschlacht.

Klasa VIII. Goliński: Schiller: Don Karlos. — Wachholz: Bürger: Lenore. — Grillparzer: Die Ahnfrau, Sappho, Des Meeres und der Liebe Wellen, König Ottokars Glück und Ende. — Hebbel: Judith, Demetrius. — Lessing: Emilia Galotti, Lenau: Polenlieder. — Körner: Zriny. — Sudermann: Frau Sorge.

IV.

Tematy wypracowań piśmiennych.

a) W języku polskim.

KLASA V.

1. Siciński w opinii ludu (szk.). 2. Co to jest i na czem polega miłość ojczyzny? (dom.). 3. Rozwój akcyi w »Janie Bieleckim« (szk.). 4. Jak się wyraża miłość ziemi ojczystej w »Latarniku« i u »Srula z Lubartowa«? (dom.). 5. Rozwój akcyi w »Makbecie« (szk.). 6. Wiosna w naturze a w życiu ludzkiem (dom.). 7. Tło historyczne w »Potopie« Sienkiewicza (szk.). 8. Cześnik i Rejent jako charakterystyczne postaci dawnej szlachty polskiej. (Na podstawie lektury szkolnej »Zemsta«) (dom.).

KLASA VI.

1. Znaczenie Orzechowskiego w historyi i literaturze polskiej (dom.). 2. »Odprawa posłów greckich« jako dramat narodowy (szk.). 3. Szlachcic polski XVI wieku (dom.). 4. Mowa Chodkiewicza pod Chocimem (Na podstawie »Wojny chocimskiej W. Potockiego) (szk.). 5. Pan Pasek (Portret, na podstawie Pamiętników) (dom.). 6. Wychowanie braci Strawińskich (szk.). 7. »Powrót posła« jako utwór agitacyjny (szk.). 8. Pierwiastek uczuciowy w poezyi polskiej czasów Stanisława Augusta (dom.).

KLASA VII.

1. Wpływ pieśni na postanowienia i losy Konrada Wallenroda (dom.). 2. Charakterystyka młodzieży filareckiej. Na podstawie III cz. »Dziadów« (szk.). 3. Tło historyczne »Pana Tadeusza« (dom.). 4. Pogląd na świt Malczewskiego (szk.). 5. Do wyboru: a) Bohun a Nebaba, b) Symbolika »Króla zamczyska« (dom.). 6. Najmłodsze lata Słowackiego (Na podstawie »Godziny myśli«) (szk.). 7. »Kordyan« a »Dziady« (szk.). 8. Historya Mazepy. Na podstawie Paska i Słowackiego (dom.).

KLASA VIII.

1. Związek ideowy między Kordyanem a Anhellim (dom.). 2. Dramat społeczny w »Nieboskiej Komedyi« (szk.). 3. Irydion a Konrad Wallenrod (dom.). 4. Tragiczność Bolesława Śmiałego w »Mnichu« Korzeniowskiego (szk.). 5. Główne znamiona polskiego romantyzmu (szk.).

Tematy ćwiczeń w wymowie.

KLASA VII.

1. Obrazy przyrody w »Panu Tadeuszu« (Rogoż). 2. Subjektywizm w »Panu Tadeuszu« (Marusiński). 3. Jacek Soplica w »Panu Tadeuszu« (Czech). 4. Pan Sędzia w »Panu Tadeuszu« (Wilga). 5. Wojski w »Panu Tadeuszu« (Zawisza). 6. Pan Tadeusz (Pilch). 7. Hrabia w »Panu Tadeuszu« (Pelc). 8. Gerwazy w »Panu Tadeuszu« (Pałasiński). 9. Jankiel w »Panu Tadeuszu« (Daniszewski).

KLASA VIII.

1. Trzy myśli Ligięzy (Goliński). 2. Niedokończony poemat (Wachholz). 3. Skargi Jeremiego a poezya »Trzech Wieszczów« (Kral). 4. Pan Balcer w Brazylii (Steinberg). 5. Filozofia Asnyka i Dygasińskiego (Kosek). 6. Liryka religijna Kasprowicza (Kraut).

b) W języku niemieckim.

KLASA V.

1. Die Reflexionen eines Handwerksburschen (Im Anschluss an das Lesestück »Kannitverstan«) (szk.). 2. Das volkstümliche

Motiv im »Klagenden Liede« (dom.). 3. Der Dichter Gellert als Mensch (Auf Grund des Lesestückes: »Aus Gellerts Leben«) (szk.). 4. Es ist der Grundgedanke des Lesestückes: »König Bauer« und der des Gedichtes: »Der König und der Landmann« darzulegen (dom.). 5. Ein Tag in der Karlsschule (szk.). 6. Die Freundschaft als sittliche Macht (Nach Schillers Ballade: »Die Bürgschaft) (dom.). 7. Eine Übersetzung aus dem Polnischen (dom.). 8. Aus Goethes Jugend (szk.). 9. Was lehrt uns Gellerts Gedicht »Der Prozess«? (dom.). 10. Inhaltsangabe des Hochzeitliedes von Goethe (szk.).

KLASA VI.

1. Der Wirkungskreis der alten Waschfrau (Nach dem Gedichte von Chamisso) (dom.). 2. Situationsbilder in Uhlands Ballade: »Das Glück von Edenhall« (dom.). 3. Rolands Kampf mit dem Riesen (szk.). 4. Kulturhistorische Motive in der Gudrunsage (dom.). 5. Der erste Aufenthalt Parzivals auf der Gralburg (szk.). 6. Erklärung des Grundgedankens in Schillers Gedichte: »Die Teilung der Erde« (dom.) 7. Krambambulis Pflichtenkollision (szk.). 8. Auf welche Weise befolgt Leon die Mahnung des Bischofs Gregor? (Auf Grund des Lustspiels: »Weh' dem, der lügt«) (dom.). 9. Unter welchen Einflüssen entwickelte sich Goethe in Strassburg? (szk.). 10. Charakterzüge Tellheims (dom.).

KLASA VII.

1. Erklärung des Grundgedankens in Schillers Gedicht: »Pegasus im Joche« (dom.). 2. a) Charakteristik des Brotgelehrten, albo b) Charakteristik des philosophischen Kopfes (szk.). 3. Die Weltanschauung der Griechen (Im Anschluss an die »Götter Griechenlands« (dom.). 4. Verschiedene Kriegserscheinungen in dem Lesestücke: »Was die Grossmutter von anno 1806 und 1813 erzählt?« (szk.). 5. Goethes Stimmung vor der italienischen Reise (dom.). 6. Die Anfänge des neueren Dramas (szk.). 7. Hülfreich sei der Mensch! (dom.). 8. a) Romantische Elemente in Schillers »Jungfrau von Orleans«, albo b) Die Jugend der Jungfrau von Orleans (szk.).

KLASA VIII.

1. Vater und Sohn Piccolomini. Eine vergleichende Charakteristik. (Nach Schillers »Wallenstein«) (dom.). 2. Wallensteins Geheimverhandlungen mit den Schweden (szk.). 3. Entwickelungsgang der städtischen Kultur. (Nach Schillers Spaziergang«) (dom.). 4. In welchem Lichte tritt das höhere Schulwesen im »Faust« hervor? (szk.). 5. Politische und literarische Allusionen in der Walpurgisnacht (dom.). 6. Welche Beweise wusste Demetrius für die Echtheit seiner Abstammung hervorzubringen? (szk.). 7. Im engen Kreise verengert sich der Sinn, es wächst der Mensch mit seinen grösseren Zwecken (dom.). 8. Mit welchem Rechte kann Schillers »Braut von Messina« eine Schicksalstragödie genannt werden? (szk.).

V.

Stan zbiorów naukowych.

A. Biblioteka.

I. Dla nauczycieli.

W r. szk. 1914/15 zakupiono: 1. Diels, Antike Technik, Leipzig 1914. — Hoffmann, Der lateinische Unterricht auf sprachwissenschaftlicher Grundlage, Leipzig 1914. — 3. Caesars Feldzüge in Gallien und Britannien von Rice Holmes. Übersetzt von W. Schott und Rosenberg, Leipzig 1913. — 4. Börner, Charakterbildung der Kinder, München 1914. — 5. Gudemann, P. Cornelii Taciti Dialogus de oratoribus, Teubner 1914. — 6. Eucken, Geistige Strömungen der Gegenwart, Leipzig 1913. — 7. Willen, Der dramatische Inhalt von Goethes Faust, Wien 1902. — 8. Potpeschnigg, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst, Wien 1915. — 9. Schmidt, Kunsterziehung und Geschichtsbehandlung, Leipzig 1911. — 10. Buchholz und Weisswange, Rembrandt, 24 Radierungen, Berlin. — W. Förster, Sexualethik und Sexualpädagogik, München 1913. — 12. Zimmermann, Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache,

Hannover 1915. — 13. Krebs-Haberl, Methodik des Unterrichts in der Religion, Wien 1914. — 14. Nalepa-Schweighofer-Tertsch-Burgerstein, Methodik des Unterrichts in der Naturgeschichte, Wien 1914. — 15. Wallentin, Praktische Methodik des physikalischen Unterrichts, Wien 1914. — 16. Waniek-Finders, Methodik des Unterrichts in der deutschen Sprache, Wien 1914. — 17. Weyssenhoff, Gromada, Warszawa. — 18. W. Kossak, Wspomnienia. Z 92 ilustracyami. Kraków. — 19. M. Konopnicka, Wybór poezyi. Wyd. 3, Warszawa 1908.

W darże otrzymano: Wydawnictwa Akademii Umiej. w Krakowie.

B) Gabinet dla archeologii i historyi sztuki.

W roku szk. 1914/15 zakupiono: A. Lauterbach, Die Renaissance in Krakau, München 1911. — Potpeschnigg, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst, Wien 1915. — Seiffert, Heinrich Schliemann, der Schatzgräber, Berlin.

C) Zbiór nut do śpiewu.

W r. szk. 1914/15 zakupiono: A. Lotti, Studentenmesse. Meisterwerke kirchlicher Tonkunst, Wien. Partytura i 5 głosów. Na 3 głosy i dwoje skrzypców.

2. Dla młodzieży.

a) Dział polski.

W roku szk. 1914/15 zakupiono: Prus, Faraon, Warszawa 1910. — Mickiewicz: 1) Dziady, Kraków 1915; 2) Grażyna, Warszawa 1907; 3) Konrad Wallenrod, Warszawa 1907. — Feliński, Barbara, Warszawa 1908. — Krasicki, 1) Myszeis, Warszawa; 2) Pan Podstoli, Warszawa 1910. — Krasiński, Irydion, Warszawa 1908. — Słowacki: 1) Balladyna, Warszawa 1908; 2) Lilla Weneda i Grób Agamemnona, Warszawa. — Romanowski, Dziewczę z Sącza, Warszawa 1909. — Pol, Mohort, Warszawa 1908. — Brodziński, Wiesław, Warszawa 1907. — Ks. Skarga, Kazania sejmowe, Warszawa 1907. — W. Potocki, Wojna Chocimska, Warszawa 1909. — Malczewski, Marya, Warszawa 1908. — Zabłocki, Sarmatyzm, Warszawa 1909.

b) Dział niemiecki.

W roku szk. 1914/15 zakupiono: Grillparzer, Sämtliche Werke. Herausg. von Zipper. Leipzig, 3 t. — Willen, Der dramatische Inhalt von Goethes Faust, Wien 1902. — Seifert, Heinrich Schliemann, der Schatzgräber. — Z »Sammlung belehrender Unterhaltungsschriften für die Jugend, heraugegeben von Hans Vollmer Berlin« zakupiono: Ehlers, Im Osten Asiens. — Holzgraefe, Der deutsche Ritterorden. — Dove, Südwest-Afrika. — Werner, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben. – Genthe, Marokko. — W. Meyer, Die Entstehung der Erde i Weltkatastrophen. — Fuchs, Ritterburgen und ritterliches Leben. — Dietze, Griechische Sagen. — Ehlers An indischen Fürstenhöfen. — Biedenkapp, Die Entwicklung der Verkehrsmittel. — Kohrbach, Um Bagdad und Babylon.

VI.

STATYSTYKA UCZNIÓW.

TYTUŁY	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Razem
1. Liczba uczniów:	*a+b*	*a+b*	*a+b*				*a+b*		
Z końcem r. s. 1913/14 było:									
a) uczniów publicznych .	66	64	55	33	39	29	49	39	374
b) » prywatnych .	—	—	1	—	—	—	—	—	1
Razem . .	66	64	55[1]	33	39	29	49	39	374[1]
Na początku i w ciągu roku szk. 1914/15 przyjęto:									
I. z innych zakładów:									
a) z promocyą	—	6	3	1	1	3	—	—	14
b) na p. egz. wstępnego .	48	—	1	1	1	—	—	—	51
c) repetentów	1	—	1	—	—	—	—	—	2
II. z tutejszego zakładu:									
a) z promocyą	—	40	29	22	14	15	7	12	139
b) po przerwie	2	1	—	—	1	—	—	—	4
c) repetentów	—	2	5	3	1	1	2	—	14
Razem I+II .	51	49	39	27	18	19	9	12	224
W ciągu roku szk. wystąpiło	15	8	8	3	—	—	—	3	
Z końcem r. s. 1914/15 było:									37
a) uczniów publicznych .									
Razem . .	36	41	31	24	18	19	9	9	187
2. Według miejsca urodzenia:									
a) z krajów kor., reprezent. w Radzie państwa:									
Z Krakowa	22	29	18	17	12	14	6	7	125
Z W. Ks. krakowskiego .	2	4	3	1	2	—	—	1	13
Z Galicyi	10	7	8	6	4	5	2	—	42
Z Śląska austr.	—	—	1	—	—	—	—	—	1
Z Czech i Moraw	1	—	—	—	—	—	—	—	1
b) Z Królestwa Polskiego	—	1	1	—	—	—	1	1	4
c) Z Anglii	1	—	—	—	—	—	—	—	1
Razem . .	36	41	31	24	18	19	9	9	187
3. Według języka ojczystego było:									
Polaków	36	41	31	23	18	19	9	9	186
Rusinów	—	—	—	1	—	—	—	—	1
Razem . .	36	41	31	24	18	19	9	9	187

TYTUŁY	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Razem
6. Według wyznania relig. było:									
rzymsko-katolickiego	30	38	26	22	17	18	9	7	167
grecko-katolickiego	—	—	—	1	—	—	—	—	1
mojżeszowego	6	3	5	1	1	1	—	2	19
Razem . .	36	41	31	24	18	19	9	9	187
4. Według miejsca pobytu rodziców było:									
miejscowych	32	38	29	21	15	18	8	7	168
zamiejscowych	4	3	2	3	3	1	1	2	19
Razem . .	36	41	31	24	18	19	9	9	187
Z zamiejscowych rodzice mieszkali:									
a) w pow. krakowskim . .	3	—	1	1	—	—	—	1	6
b) w Podgórzu	—	1	—	—	1	—	—	—	2
c) w Wieliczce	1	2	—	—	—	—	—	—	3
d) w Bochni	—	—	1	—	1	1	—	—	3
e) w Myślenicach	—	—	—	1	—	—	—	—	1
f) w Wadowicach	—	—	—	1	—	—	—	—	1
g) w Król. Polskiem	—	—	—	—	—	—	1	1	2
h) w Ameryce	—	—	—	—	1	—	—	—	1
Razem . .	4	3	2	3	3	1	1	2	19
5. Według stanu rodziców było:									
1. dzierżawców i wł. dóbr	—	1	—	2	1	3	—	—	7
2. ze stanu włościańskiego .	2	3	1	1	—	—	1	2	10
3. » » rzemieśln. i przemysłowców . . .	12	4	3	3	2	5	2	1	32
4. » » kupieckiego . .	2	3	3	4	2	1	—	1	16
5. » » urzędników, sług rządow. i auton.	12	19	15	8	7	7	6	4	78
6. oficerów i urzędn. wojs.	1	—	1	—	—	—	—	—	2
7. notaryuszów, lekarzy,	2	1	—	—	—	—	—	—	3
8. aptek., adwokat., literat. prywatnych urz. i oficyal.	3	1	4	1	1	—	—	—	10
9. robotników dziennych .	1	4	3	3	2	—	—	—	13
10. wdów	1	5	1	1	3	2	—	1	14
11. sierót po obojgu rodz. .	—	—	—	1	—	1	—	—	2
Razem . .	36	41	31	24	18	19	9	9	187
7. Wiek uczniów:									
Do końca grudnia 1915 r. ukończą lat:									
11	20	—	—	—	—	—	—	—	20
12	12	12	—	—	—	—	—	—	24
13	3	25	14	—	—	—	—	—	42
14	1	2	7	8	—	—	—	—	18
15	—	1	7	9	9	—	—	—	26
16	—	1	2	6	6	9	—	—	24
17	—	—	1	1	2	10	2	—	16
18	—	—	—	—	1	—	5	6	12
19	—	—	—	—	—	—	1	1	2
20	—	—	—	—	—	—	1	—	1
21	—	—	—	—	—	—	—	—	
22	—	—	—	—	—	—	—	2	2
Razem . .	36	41	31	24	18	19	9	9	187

TYTUŁY	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Razem
8. Klasyfikacya uczniów:									
a) Z końcem r. szk. 1914/15 było:									
uzdolnionych chlubnie . .	2	3	1	4	3	5	2	2	22
uzdolnionych	26	31	23	18	15	13	6	7	139
uzdolnionych na ogół . . .	3	—	—	—	—	—	—	—	3
nieuzdolnionych	—	—	2	—	—	—	—	—	2
do egz. popraw. przeznacz.	5	7	5	2	—	1	1	—	21
Razem . .	36	41	31	24	18	19	9	9	187
b) Uzupełnienie klasyfikacyi za r. sz. 1913/14:	*a+b*	*a+b*	*a+b*				*a+b*		
Do egz. popr. przeznaczono .	7	2	1	5	8	7	15	—	45
Egz. popr. złożyło	4	2	1	5	5	3	14	—	34
Egz. popr. nie złożyło . .	3	—	—	—	3	4	1	—	11
c) Ostateczny wynik klasyfikacyi za r. sz. 1913/14:									
Do klasy następnej było:									
uzdolnionych chlubnie . .	6	12	11	6	10	5	4	5	59
uzdolnionych	54	45	33[1]	22	21	18	36	34	263[1]
uzdolnionych na ogół . . .	2	1	2	—	—	—	—	—	5
nieuzdolnionych	4	6	9	5	8	6	9	—	47
Razem . .	66	64	55[1]	33	39	29	49	39	374[1]
10. Opłata szkolna.									
a) opłatę szkolną złożyło:									
w półroczu I.	6	5	7	5	2	3	2	2	32
w półroczu II.	5	10	6	1	2	3	1	3	31
b) Uwolnion. od opłaty było:									
w półroczu I.	32	44	31	22	15	16	7	10	177
w półroczu II.	31	31	25	23	16	16	8	6	156
c) Opłata szkolna wynosiła:									
w półroczu I. . . . . . K	240	200	280	200	80	120	80	80	1280
w półroczu II. . . . . K	200	400	240	40	80	120	40	120	1240
Razem K	440	600	520	240	160	240	120	200	2520
11. Fundusze na środki naukowe.									
Taksy wstępne po 4 K. 20 h. złożyło uczniów	51	7	5	2	3	3	—	—	298·2
Datki na środki naukowe po 2 K. złożyło	51	49	39	27	18	19	9	12	448
Datki na gry i zabawy po 1 K. złożyło	48	48	38	26	16	18	8	2	204
Taksy za duplik. świadectw K.	—	—	—	—	—	—	—	—	90

11.

Stypendya i zapomogi.

I. Stypendya.

1. Makomaski Stanisław z kl. IV stypendyum familijne z fundacyi Zawadzkiego (Rp. Wydziału kraj. z 2/5 1913 L. 70.947) . . . . 315 K
2. Kwiatkowski Zdzisław z kl. IV stypendyum familijne z fundacyi Głowińskiego (Rp. Wydziału kraj. z 22/4 1913 L. 63.589) . . . . 315 »
3. Woźniak Roman z kl. VI stypendyum z fundacyi Rozalii z Flatowów Löwensteinowej (Rp. Wydziału kraj. z 13/4 1912 L. 153.162) . . . . . . 250 »
4. Neusser Adam z kl. II stypendyum Kraj. Dyrekcyi Skarbu (Rp. z 30/10 1913 L. 28.893) . . . 200 »
5. Malicki Stanisław z kl. I stypendyum Kraj. Dyrekcyi Skarbu (Rp. z 16/3 1915 L. 72/1) . . . 200 »

Razem . . . 1280 K

II. Zapomogi.

a) Z fundacyi ś. p. ks. Latały:

Czech Wincenty z kl. VII . . . . 40 K

b) Z fundacyi jubileuszowej dyrektora Stanisława Bednarskiego:

Winiarz Karol z kl. VI . . . . 25 K

Uwaga: Z fundacyi *ś. p. Tadeusza i Janusza Bednarskich*, przeznaczonej dla uczniów kl. VII, dla braku odpowiednich kandydatów nie udzielono nikomu zapomogi.

13.

Pomoc koleżeńska.

A) Przychód.

1.	Pozostałość kasowa z 1914 r.	1.264·48 K
2.	Przy wpisach zebrano	218·25 »
3.	Dr. Ujejski Józef złożył prowizyę od Daru grunwaldzkiego	167·93 »
4.	WP. Zajączkowska Zofia	42·80 »
5.	» Banaś Piotr, starszy radca Magistratu . .	40.00 »
6.	» Baier Michał	17.00 »
7.	» Goliński Jan, starszy radca Magistratu . .	12·00 »
8.	» Hr. Łubieński Tadeusz	11·20 »
9.	» Strycharski Jan	10·00 »
10.	» Scheller Aron	5·00 »
11.	» Zwierz Sympliciusz	5·00 »
12.	» Gołbowa Jadwiga	4·00 »
13.	» Szostek Ludwik	4·00 »
14.	» Marusiński Józef	4·00 »
15.	Uczniowie klasy I	3·54 »
	Razem . . .	1.809·20 K

B) Rozchód.

1.	Gotówką rozdano	90·00 K
2.	Ubranie dla ucznia	14·00 »
	Razem . . .	104·00 K

C) Zestawienie.

A) Przychód	1.809·20 K
B) Rozchód	104·00 »
Pozostaje . . .	1.705·20 K

W Krakowie, dnia 25. czerwca 1915 r.

X. Dr. Michał Pęckowski. *St. Bednarski,*
dyrektor.

U w a g a: Uczniowie złożyli na Czerwony Krzyż 60 K.

VII.

KRONIKA ZAKŁADU.

Rok szkolny 1913/14 zakończył się pod wrażeniem strasznej zbrodni, której dopuściła się »szczupła garstka obałamuconych szaleńców« w Sarajewie. Wiadomość o tym zbrodniczym czynie przejęła grozą każdego; od pierwszej chwili wszyscy zdawaliśmy sobie sprawę, że tragiczna śmierć Najdostojniejszego Arcyksięcia Franciszka Ferdynanda i Małżonki Jego, ks. Zofii Hohenberg, będzie początkiem ważnych wypadków dziejowych... Nastały wakacye, mające przynieść spokój, wypoczynek i pokrzepienie sił pracownikom szkolnym. Różne jednak objawy wskazywały na to, że jest to tylko cisza przed burzą. I rzeczywiście dnia 28 lipca podjęto z Serbią wojnę. W pierwszej chwili nikt nie przypuszczał, żeby ta wojna narzucona ale konieczna dla obrony godności i ochrony powagi mocarstwowego stanowiska Monarchii, mogła stać się zarzewiem ogólno-światowej konflagracyi. A jednak już po upływie kilku dni nadciągnęła od północy nawała wojenna, zagrażająca bezpośrednio naszemu krajowi.

Aby w tak poważnej chwili młodzież nie pozostała bez opieki, wezwała c. k. Rada szkolna krajowa już w drugiej połowie feryi wakacyjnych do powrotu na stanowiska służbowe dyrektorów, a następnie także nauczycieli szkół średnich. I w krótkim czasie grono tutejszego zakładu, podobnie jak i innych krakowskich szkół średnich, należycie pojmując sytuacyą i gotowe jak zawsze spełnić swój obowiązek, różnemi

zdążając drogami i to wśród największych trudów i niewygód, powróciło na swoje stanowiska, aby przedewszystkiem ukochaną młodzież ojcowską otoczyć opieką.

Z końcem sierpnia odbyły się też normalnie wpisy uczniów do wszystkich klas i egzaminy poprawcze. Tymczasem pożoga wojenna ogarnęła już całą Galicyę wschodnią, a w dniu 3-go września, w którym zazwyczaj odbywa się nabożeństwo z powodu rozpoczęcia nowego roku szkolnego, wpadła w ręce odwiecznego Ojczyzny naszej wroga stolica kraju, Lwów...

Zjechał też w tym czasie do Krakowa JWPan Radca Dworu, Emanuel Dworski, c. k. krajowy Inspektor szkół, pod którego przewodnictwem odbywały się konferencye dyrektorów tutejszych co drugi dzień, — jednak wobec braku lokali — wszystkie bowiem gmachy szkolne zamieniono na szpitale — wobec szybkiego posuwania się armii nieprzyjacielskiej ku zachodowi, wobec wreszcie niebezpieczeństwa, zagrażającego miastu naszemu, regularna nauka szkolna nie mogła się rozpocząć.

Poczucie naszej niemocy odbiło się też niekorzystnie na nauczycielstwie, które z powodu niekorzystnej sytuacyi zewnętrznej i grożącego niebezpieczeństwa zmuszone do bezczynności zaczęło się niepokoić i denerwować. Nie zapomnę nigdy wrażenia odniesionego w chwili, kiedy przyszedłszy na zapowiedzianą konferencyę dyrektorską, zastałem na drzwiach sali obrad kartkę z tem zawiadomieniem: »Już więcej nie urzęduję. Dworski«. Dnia 13 września ogłoszono nadto w Krakowie jako w zamkniętej twierdzy ewakuacyę ludności cywilnej, które to zarządzenie pociągnęło tłumny wyjazd młodzieży z rodzicami z miasta. Z tego samego powodu opuściło też miejsce swego pobytu wielu nauczycieli tutejszego zakładu.

I zdawało się, że ten rok będzie dla nauki szkolnej stracony. Kiedy jednak nasza dzielna armia zaczęła powstrzymywać nieprzyjaciela o przeważających siłach w jego pochodzie i zabłysła nadzieja, że silne forty twierdzy naszej i dzielni jej obrońcy nie wpuszczą wroga do starożytnego grodu, podjęliśmy znów myśl zorganizowania regularnej nauki dla tej dość licznej młodzieży, która pozostała w Krakowie. Chociaż ona i w tym czasie zagrażającego niebezpieczeństwa pod kierownictwem swych nauczycieli zajęta była przy sprowadzaniu żołnierzy

rannych z dworca kolejowego do szpitali, chociaż pielęgnowała chorych, dostarczała im gazet i książek do czytania, pisywała im listy i karty polowe, chociaż uczniowie starsi pełnili dyżury na dworcu kolejowym po dniach i nocach, a inni zaciągnęli się nawet do miejskiej straży pożarnej, mimo to skupić tę młodzież, zorganizować dla niej regularną naukę, skompletować grono nauczycielskie, dobierając do tych nauczycieli, którzy na posterunku służbowym pozostali i do końca wytrwać postanowili, chętnych pracowników z pomiędzy tych, których zawierucha wojenna do miasta naszego zapędziła, wreszcie wyszukać lokal, któryby przynajmniej skromnym wymaganiom szkoły jako tako odpowiadał, to wszystko było przedmiotem naszej ciągłej troski, naszych zabiegów i starań, dzięki którym zamiary nasze wreszcie pomyślnym uwieńczone zostały skutkiem. Jego Magnficencya Dr Kostanecki odstąpił nam pewną liczbę sal wykładowych w Collegium medicum na Grzegórzkach, jedynym gmachu uniwersyteckim przez wojskowość niezajętym, gdzie też dnia 8. października 1914 rozpoczęła się regularna nauka wszystkich klas w przepisanej liczbie godzin i to równocześnie dwóch zakładów, gimnazyum III jako liczniejszego w godzinach przedpołudniowych, a w godzinach popołudniowych tutejszego zakładu i odbywała się już do końca roku szkolnego, który c. k. Rada szkolna krajowa wyznaczyła na dzień 30 czerwca b. r. Nauka przyrody i fizyki odbywała się w jednej wolnej ubikacyi własnego zakładu w godzinach porannych, a nauczyciele mając przystęp do gabinetów, posługiwali się przy niej okazami, tablicami, przyrządami, modelami i robili doświadczenia. Dla braku jednak miejsca i czasu musiała odpaść nauka wszystkich przedmiotów nadobowiązkowych, więc i śpiew i muzyka. Nie mogły też funkcyonować biblioteki, ani Czytelnia, ani Kółka naukowe uczniów. Niekorzystnie oddziaływała na tok obowiązkowej nauki ciągła zmiana nauczycieli. Jedni bowiem nauczyciele tutejszego grona już w sierpniu musieli pójść na front, inni ewakuowali się, innych wreszcie uznano przy przeglądzie pospolitaków za zdolnych do służby wojskowej. Z tych powodów powstawały w gronie naszem luki, które zastępowaliśmy siłami nauczycielskiemi prowincyonalnych i tutejszych zakładów, jeszcze nie prowadzących nauki. W miarę jednak, jak i te zakłady zaczęły

organizować regularną naukę lub kursy, odwoływały swoje siły tu zajęte, które znów nowemi trzeba było zastępować.

Pomimo tej ciągłej zmiany nauczycieli, pomimo że uczyliśmy po południu i tylko przez dziewięć miesięcy, pomimo że nauczyciele i młodzież byli bardzo wypadkami wojennymi podnieceni, pomimo że od 16 listopada do 13 grudnia lekcye odbywały się przy akompaniamencie ustawicznych strzałów ciężkich dział fortecznych, tak iż drzwi i okna sal szkolnych otwierały się pod naporem powietrza, mimo to wyczerpano przepisany materyał i nauka osiągła cel swój we wszystkich klasach. Do osiągnięcia zaś tego celu przyczynił się ścisły, z góry ułożony kalendarz pracy, mniejsza liczba uczniów, zwłaszcza w klasach wyższych, których uczniowie gromadnie i solidarnie wstąpili do Legionów, zredukowanie świąt Bożego Narodzenia do trzech, a Wielkiejnocy do pięciu dni wolnych, zmniejszenie i skrócenie przestanków między godzinami, wreszcie, co najważniejsza i co na tem miejscu z naciskiem podnoszę, gorliwa, sumienna i wytrwała praca nauczycieli. W końcu tego sprawozdania o przebiegu nauki w tych anormalnych czasach poczuwam się do miłego obowiązku i składam na tem miejscu w imieniu swem, nauczycieli, młodzieży i rodziców serdeczne podziękowanie Jego Magnificencyi, Rektorowi Dr Kostaneckiemu za prawdziwie obywatelski czyn, t. j. za odstąpienie nam lokalu, dzięki czemu uczniowie nie stracili roku, a następnie JWPanom Profesorom, Prorektorowi Dr Józefowi Łazarskiemu i Dziekanom, Dr Kleckiemu i Dr Wachholzowi za gościnność, opiekę, uczynność i życzliwość, jaką nam przez cały czas okazywali.

Z ważniejszych faktów, jakie zaszły w ciągu roku 1914/15, przytaczamy następujace:

3. września odbyło się uroczyste nabożeństwo z powodu rozpoczęcia roku szkolnego.

Dnia 19. listopada jako w dzień Imienin ś. p. Cesarzowej Elżbiety, odbyło się nabożeństwo żałobne za spokój Jej duszy.

Dnia 2. grudnia jako w dzień wstąpienia na tron Najjaśniejszego Pana odbyło się uroczyste nabożeństwo, poczem nauczyciele historyi, prof. Dr. Aleksander Czuczyński, Dr.

Jan Dąbrowski i Dr. Józef Reiss, przedstawili uczniom życie i panowanie Cesarza Franciszka Józefa I.

Dnia 20. lutego 1915 zakończono I półrocze, a dnia 22. lutego rozpoczęto II półrocze b. roku szkolnego.

Dnia 10. marca JWPan dr. Ignacy Dembowski, Wiceprezydent c. k. Rady szkolnej krajowej, przysłuchiwał się nauce języka greckiego w kl. V, polskiego w kl. VII i religii w kl. VIII i wszędzie zachęcał uczniów do gorliwej i sumiennej pracy i wskazywał na ważne obowiązki, jakie ich w niedalekiej przyszłości czekają.

Dnia 2. maja wziął zakład udział w nabożeństwie, które się odbyło w kościele Panny Maryi z okazyi rocznicy Konstytucyi Trzeciego Maja.

Dnia 19., 20. i 21. wzięło 60 uczniów czynny udział w zbiórce metali, która się odbyła w mieście naszem z polecenia Ministerstwa wojny z 25/4 1915 L. 1076, a z inicyatywy Prezydyum Magistratu.

Dnia 7. czerwca wzięli uczniowie udział w dziękczynnem nabożeństwie, które się odbyło w kościele Panny Maryi z powodu odzyskania Przemyśla i 25. czerwca w takiemże nabożeństwie z powodu odzyskania stolicy kraju, Lwowa.

Dnia 14., 15. i 16. czerwca odbył się piśmienny egzamin dojrzałości, a dnia 21. czerwca ustny pod przewodnictwem Dyrektora zakładu.

Dnia 27. czerwca odprawiono nabożeństwo żałobne za spokój duszy ś. p. Cesarza Ferdynanda.

Dnia 28. czerwca odbyły się wpisy, a dnia 30. czerwca egzamin wstępny do klasy I.

Dnia 30. czerwca zakończono rok szkolny uroczystem nabożeństwem i rozdaniem świadectw.

W ciągu roku szkolnego przystępowała młodzież trzy razy do św. Sakramentów Spowiedzi i Komunii św. Rekolekcye wielkanocne odbyły się w dniach 15., 16. i 17. marca. Egzorty wygłosił dla uczniów ks. Konstanty Żukiewicz, przeor Zgromadzenia XX. Dominikanów.

VIII.

Wynik egzaminu dojrzałości.

I. Termin jesienny.

Do egzaminu dojrzałości w terminie jesiennym zgłosiło się eksternistów 9

Świadectwo dojrzałości uzyskali:

1. Brożek Franciszek, ur. 23/8 1890 w Krakowie.
2. Guzik Antoni, ur. 25/7 1892 w Osielcu w Galicyi.
3. Kuczkowicz Ignacy, ur. 30/3 1892 w Orawce na Węgrzech.
4. Massalski Marcin, ur. 26/10 1891 w Dolnej Bojszówce na Górnym Śląsku.
5. Młodecki Mieczysław, ur. 19/10 1891 w Charzowicach w Galicyi.
6. Piernikarczyk Józef, ur. 15/2 1885 w Wieszowej na Górnym Śląsku.
7. Sternberg Baruch Herz, ur. 11/11 w Krakowie.

II. Termin wcześniejszy (Kriegsmatura) [1].

Do egzaminu wcześniejszego zgłosiło się tutejszych uczniów, służących w wojsku 7

Świadectwo dojrzałości uzyskali:

1. Harhat Kazimierz, ur. 10/1 1896 w Komańczy w Galicyi.
2. Henneberg Emanuel, ur. 17/7 1896 w Szeles w Czechach.
3. Kociołek Franciszek, ur. 30/11 1896 w Krakowie.
4. Pittner Józef, ur. 5/7 1893 w Krakowie.
5. Prokesch Henryk, ur. 23/10 1856 w Krakowie.

---

[1]) W terminie lutowym egzamin dojrzałości nie odbył się.

6. Rospond Maciej, ur. 24/10 1896 w Liszkach w W. Ks. Krakowskiem.

7. Sobór Piotr, ur. 18/8 1896 w Świątnikach w Galicyi.

III. Termin letni.

Do egzaminu dojrzałości zgłosiło się uczniów publicznych		9
Uzyskało	świadectwo dojrzałości z odznaczeniem	5
	świadectwo dojrzałości	3
Od egzaminu ustnego odstąpił		1

Tematy wypracowań piśmiennych były następujące:

1. Z języka polskiego:

a) Miłość ojczyzny w literaturze niepodległej Polski.

b) Główne kierunki myśli narodowej w XIX w.

c) Rozwinąć i rozważyć myśl Kordyana:

»Próżno myśl geniuszów świat cały pozłaca,
Na każdym kroku życia rzeczywistość czeka«.

Uwaga. Na temat a) pisało 3, na temat b) 4, a na temat c) 2 uczniów.

2. Z języka łacińskiego:

C. Plinii Caecilii Secundi ep. VI 16 § 1—3.

3. Z języka greckiego:

Platonis Gorg. cap. 79.

Egzamin dojrzałości złożyli [1]):

1. **Goliński Jan**, ur. 25/5 1897 w Krakowie.
2. **Kosek Konstanty**, ur. 11/3 1896 w Krakowie.
3. **Kral Eugeniusz**, ur. 4/3 1897 w Krakowie.
4. **Kraut Stanisław**, ur. 17/4 1897 w Krakowie.
5. Olszowski Franciszek, ur. 4/3 1895 w Żerosławicach w Galicyi.
6. Steinberg Maurycy, ur. 24/6 1897 w Krakowie.
7. **Wachholz Wilhelm**, ur. 4/5 1897 w Krakowie.
8. Weber Artur, ur. 16/1 1897 w Krakowie.

---

[1]) Nazwiska abituryentów, którym przyznano świadectwo dojrzałości z odznaczeniem, wydrukowano tłustemi czcionkami.

IX.

WYKAZ UCZNIÓW

zapisanych w roku szk. 1914/15 [1]).

Klasa I.

1. *Brenner Zygmunt ($^{5}/_{12}$ 1914)
2. Bursa Lech (I)
3. Florkiewicz Wojciech (I)
4. *Franczak Tadeusz ($^{26}/_{1}$ 1915)
5. Gaik Andrzej (popr. z łac.)
6. *Gajda Władysław ($^{5}/_{12}$ 1914)
7. *Głowacki Franciszek ($^{1}/_{5}$ (1915)
8. Goldstein Dawid (I)
9. Golec Jozef (I)
10. Golba Kazimierz (I)
11. Gorączko Tadeusz (I)
12. Górka Władysław (I)
13. Grochal Kazimierz (I)
14. Grochalski Franciszek (I)
15. *Hagen Józef ($^{25}/_{1}$ 1915)
16. *Jastrzębski Antoni ($^{14}/_{5}$ 1915)
17. Kalb Jakób (I)
18. Karetta Witold (popr. z łac.)
19. Karmański Maryan (I)
20. *Kędzior Wacław ($^{14}/_{5}$ 1915)
21. *Kober Mieczysław ($^{31}/_{12}$ 1914)
22. *Kołek Mieczysław ($^{29}/_{12}$ 1914)
23. Kornhauser Witold (popr. z niem.)
24. Kozlowski Zygmunt (I)
25. Lamensdorf Emil (I)
26. Makoś Bolesław (I)
27. Malicki Stanisław (I)
28. Marusiński Roman (I)
29. Mosurski Jan (I)
30. Nalepa Jan (I)
31. Panajew Maryan (popr. z łac.)
32. Pągowski Tadeusz (I)
33. **Pisarski Tadeusz**
34. *Reinfuss Feliks ($^{25}/_{1}$ 1915)
35. *Reiss Ernest ($^{5}/_{1}$ 1915)
36. Rössler Maurycy (I)
37. Rusinek Michał (I)
38. Salawa Antoni (I)
39. **Setkowicz Feliks**
40. *Szczudło Tadeusz ($^{16}/_{1}$ 1915)
41. Urbach vel Kleinberger Maurycy (popr. z łac.)
42. Warzocha Julian (I)
43. *Węgrzyn Henryk ($^{5}/_{1}$ 1915)
44. Wischnitzer Wilhelm (I)
45. Wolański Antoni (I)
46. Zajączkowski Tadeusz (I)
47. Zajdel Zdzisław (I)
48. Zbroja Franciszek (I)
49. *Zgrzybacz Zygmunt ($^{5}/_{1}$ 1915)
50. *Żak Stefan ($^{25}/_{1}$ 1915)
51. Żmija Eugeniusz (I)

Klasa II.

1. Bulanda Edward (I)
2. Fusiecki Tadeusz (I)
3. *Gałaś Jan ($^{17}/_{5}$ 1915)
4. Garycki Antoni (I)
5. Giesser Gustaw (popr. z mat.)
6. Gnojek Kazimierz (I)

---

[1]) Nazwiska uczniów, którzy ukończyli klasę z postępem chlubnym, wytłoczono tłustemi czcionkami, (I) przy nazwisku oznacza, że uczeń jest do następnej klasy uzdolniony, * oznacza, że uczeń w ciągu roku szkolnego wystąpił.

7. Goldberger Michał (I)
8. Góra Edward (I)
9. Górnisiewicz Ign. (popr. z łac.)
10. Grabowski Adam (I)
11. Grabowski Włodzimierz (I)
12. Grzybek Mieczysław (I)
13. Handzel Stanisław (I)
14. Jaglarz Karol (I)
15. Jurowicz Aleksander (I)
16. Kapusta Edward (popr. z mat.)
17. Kosek Józef (I)
18. Hr. Łubieński Alfred (I)
19. Marsänger Józef (I)
20. Marszałek Wiktor (popr. z mat.)
21. *Mermon Zygmunt ($^{26}/_{1}$ 1915)
22. Michalik Stefan ($^{25}/_{1}$ 1915)
23. **Mleczko Michał**
24. Muzyczka Ludwik (I)
25. *Nalywajko Aleksander ($^{22}/_{2}$ 1915)
26. Neusser Adam (I)
27. Okład Józef (I)
28. Oszast Zbigniew (I)
29. **Owca Mieczysław**
30. Pelc Zdzisław (I)
31. **Polewka Adam**
32. Purchla Władysław (I)
33. Rymek Mieczysław (I)
34. Schnitzer Markus (popr. z nat.)
35. Służewski Józef (I)
36. Smorągiewicz Adam (I)
37. Szczepaniec Maryan (I)
38. Szostek Stanisław (I)
39. Szwarnóg Józef (I)
40. Świątnicki Kazim. (popr. z mat.)
41. Węgrzyn Eugeniusz (I)
42. Winiarski Władysław (I)
43. Wiśniowski Antoni (I)
44. Wójcicki Tadeusz (popr. z niem.)
45. Wójcik Jan (I)
46. *Zaleski Stefan ($^{26}/_{1}$ 1915)
47. *Zięba Stanisław ($^{31}/_{1}$ 1915)
48. *Ziętkiewicz Henryk ($^{25}/_{1}$ 1915)
49. *Żychoń Jan ($^{12}/_{4}$ 1915)

Klasa III.

1. Chądzyński Wacław (I)
2. Dorf Izydor (I)
3. Dumalik Emil (I)
4. Filipowski Józef (I)
5. *Gdowski Edward ($^{23}/_{3}$ 1915)
6. *Gnojek Czesław ($^{8}/_{3}$ 1915)
7. Grünfeld Józef
8. Karetta Edward (popr. z mat.)
9. *Kasprzyk Emil ($^{15}/_{5}$ 1915)
10. Kluzek Jan (I)
11. Kluzek Władysław (popr. z łac.)
12. König Rudolf (I)
13. Kozłowski Kazimierz (I)
14. *Krawczyński Jan ($^{15}/_{5}$ 1915)
15. Królikowski Hipolit (I)
16. *Krzywdziak Eugeniusz ($^{15}/_{5}$ 1915)
17. Kucia Władysław (I)
18. Lemler Fryderyk (I)
19. Lisak Józef (I)
20. *Makowski Edward ($^{15}/_{5}$ 1915)
21. Menasché Maksym. (popr. z łac.)
22. Mendler Abraham (popr. z łac.)
23. Milkowski Wojciech (I)
24. Niedziałkowski Stefan (I)
25. Okruciński Adam (I)
26. Pałasiński Stanisław (I)
27. Pierzchała Adam (I)
28. Pięta Stanisław (popr. z gr.)
29. Popek Stefan (I)
30. Sagan Władysław (I)
31. Sławek Tadeusz (I)
32. *Stanoch Julian ($^{15}/_{5}$ 1915)
33. Szczepaniec Bolesław (1)
34. Szczudło Jan (I)
35. Wiecheć Władysław
36. *Włodarczyk Józef ($^{15}/_{5}$ 1915)
37. Wolski Franciszek (I)
38. Wyderka Władysław (I)
39. **Wymazała Franciszek**

Klasa IV.

1. Bobrzecki Stanisław (I)
2. Friedmann Samuel (I)
3. *Ganther Leon ($^{18}/_{4}$ 1915)
4. Jasicki Józef (I)
5. Jeż Józef (I)
6. **Klimczyk Władysław**
7. *Kofin Ludwik ($^{9}/_{2}$ 1915)
8. **Kulczyński Jan**
9. Kuryło Roman (I)
10. Kwiatkowski Zdzisław (I)
11. Leśniak Tadeusz (I)
12. Lisowski Stanisław (I)
13. Lupa Tadeusz (I)
14. Hr. Łubieński Henryk (I)
15. **Makomaski Stanisław**
16. Marsänger Antoni (popr. z chem.)
17. *Medwecki Stanisław ($^{18}/_{3}$ 1915)
18. Mnich Stanisław (I)

19. Motoła Juliusz (I)
20. Radwański Józef (I)
21. Rapacz Ignacy (I)
22. Rażny Piotr (I)
23. Reinfuss Stanisław (I)
24. Salonek Władysł. (popr. z chem.)
25. Skalski Tadeusz (I)
26. **Splichal Józef**
27. Wencel Ignacy (1)

Klasa V.

1. Banaś Edward (I)
2. Bigaj Antoni (I)
3. **Bogucki Stanisław**
4. **Borejko Władysław**
5. Brenner Adolf (I)
6. Bruśnicki Aleksander (I)
7. Dowsilas Mieczysław (I)
8. Górnisiewicz Stefan (I)
9. Kielar Jan (I)
10. Kisielewski Stefan (I)
11. Kotowicz Stanisław (I)
12. Kowal Karol (I)
13. Mnich Antoni (I)
14. Radwański Maryan (I)
15. **Szarek Adam**
16. Timer Jan (I)
17. Wiśniowski Jan (I)
18. Zgodziński Jan (I)

Klasa VI.

1. **Brückner Fryderyk**
2. Hamerlak Józef (I)
3. Karmański Tadeusz (I)
4. Kisielewski Ludwik (I)
5. **Kozłowski Adam**
6. Kruczkowski Maryan (I)
7. Lasocki Maryan (I)
8. Litwin Piotr (I)
9. Loch-Loch Zygmunt (I)
10. Hr. Łubieński Tadeusz (I)
11. Hr. Łubieński Witold (I)
12. Pięta Władysław (popr. z niem.)
13. Piss Tadeusz (I)
14. Rumian Stanisław (I)
15. **Sikorski Jerzy**
16. Skalski Franciszek (I)
17. **Winiarz Karol**
18. Woźniak Roman (I)
19. **Zajączkowski Stanisław**

Klasa VII.

1. Czech Wincenty (I)
2. Daniszewski Jan (I)
3. **Marusiński Tadeusz**
4. Pałasiński Franc. (popr. z niem.)
5. Pelc Roman (I)
6. Pilch Józef (I)
7. **Rogoż Leon**
8. Wilga Jan (I)
9. Zawisza Bolesław (I)

Klasa VIII.

1. Gąsior Jan (I)
2. **Goliński Jan**
3. *Henneberg Emanuel (8/4 1915)
4. Kosek Konstanty (I)
5. Kral Eugeniusz (I)
6. Kraut Stanisław (I)
7. Olszowski Franciszek (I)
8. *Rospond Maciej (7/4 1915)
9. Steinberg Maurycy (I)
10. **Wachholz Wilhelm**
11. Weber Artur (I)
12. *Zwierzyński Tad. (20/2 1915)

X.

Ogłoszenie.

Wpisy uczniów publicznych jakoteż prywatnych na rok szkolny 1915/16 odbędą się w dniu 31-go sierpnia od godziny 9—12 przed południem. Późniejsze zgłoszenia będą uwzględniane tylko w wyjątkowych wypadkach.

Uczniowie mają się zgłaszać do wpisów w towarzystwie rodziców lub opiekunów.

Uczniowie **tutejszego zakładu** mają przy wpisie przedłożyć świadectwo szkolne z ostatniego półrocza.

Uczniowie, **przybywający z innych zakładów**, mają przy wpisie przedłożyć:

1. Metrykę chrztu lub urodzenia.
2. Świadectwo szkolne z ostatniego półrocza, opatrzone potwierdzeniem Dyrekcyi, że mogą być przyjęci w innym zakładzie bez przeszkody.
3. Dekret uwolnienia od opłaty szkolnej (lub poświadczenie uwolnienia na świadectwie szkolnem), jeżeli to uwolnienie mają.
4. Swiadectwo szczepienia ospy.

Uczniowie, **zgłaszający się do egzaminu wstępnego do klasy I.**, muszą przy wpisie przedłożyć:

1. Metrykę chrztu lub urodzenia na dowód, że ukończyli 10-ty rok życia lub ukończą go przed 1. stycznia 1916.
2. Świadectwo szkolne za ostatnie półrocze, jeżeli pobierali naukę w szkołach publicznych.
3. Świadectwo powtórnego szczepienia ospy (rewakcynacyi), odbytego w roku, wyprzedzającym wstąpienie do gimnazyum.

Uczniowie, którzy **po dłuższej przerwie w naukach** chcą znowu uzyskać przyjęcie do gimnazyum, muszą:

1. Przedłożyć metrykę urodzenia, ostatnie świadectwo szkolne, względnie świadectwo odejścia, opatrzone przepisaną klauzulą, świadectwo moralności za czas, w którym do szkoły nie chodzili i świadectwo powtórnego szczepienia ospy.

2. Poddać się egzaminowi wstępnemu za złożeniem taksy egzaminacyjnej w kwocie 24 K.

Każdy uczeń ma złożyć przy wpisie 2 K. na środki naukowe i 1 K. na gry i zabawy. Uczniowie nowo wstępujący do zakładu płacą nadto taksę wstępną w kwocie 4 K. 20 h.

Uczniowie zobowiązani są do składania opłaty szkolnej, która za jedno półrocze wynosi 40 K. i musi być złożoną w pierwszych sześciu tygodniach każdego półrocza, t. j. do 15. października i 15. marca. Prośby o uwolnienie od opłaty szkolnej, zaopatrzone w świadectwa szkolne z ostatniego półrocza i świadectwo ubóstwa, nie dawniej jak przed rokiem wydane, należy bez stempla wnosić za pośrednictwem Dyrekcyi do Wys. c. k. Rady szkolnej krajowej najpóźniej do 20. września w pierwszem półroczu, a do 20. lutego w drugiem. O uwolnienie od opłaty szkolnej mogą się starać tylko ci uczniowie ubodzy, którzy za ostatnie półrocze otrzymali świadectwo pierwszego stopnia i przynajmniej dobre obyczaje.

Uczniowie klasy I mają złożyć opłatę szkolną za pierwsze półrocze do 30. listopada; ci jednak ubodzy uczniowie, którzy już w pierwszych dwóch miesiącach czynią dobre postępy we wszystkich przedmiotach, a zachowanie się ich jest dobre lub bardzo dobre, mogą uzyskać **odroczenie** tego terminu aż do końca półrocza, i w razie pomyślnej klasyfikacyi za półrocze I są uwolnieni od opłaty szkolnej. Uczniowie, chcący z tego dobrodziejstwa korzystać, mają w ciągu 8 dni po rozpoczęciu roku szkolnego wnieść za pośrednictwem Dyrekcyi nieostęplowane prośby do Wysokiej c. k. Rady szkolnej krajowej, załączając do nich d o k ł a d n e świadectwo ubóstwa.

Egzamina **poprawcze** odbędą się w dniach 30. sierpnia.

Egzamina **wstępne** do klasy I. odbywają się w dwóch terminach: przed feryami 30-go czerwca i po feryach dnia 1. września. Powtórzenie tego egzaminu przed upływem roku nie jest dozwolone ani w tym samym ani w innym zakładzie.

WYKAZ KSIĄŻEK I LEKTUR NA ROK SZKOLNY 1915/1916.

Klasa	Religia	Język polski	Język łaciński	Język grecki	Język niemiecki	Geografia i historya powszechna	Matematyka	Historya naturalna i fizyka	Propedeutyka filozofii
I.	Wielki katechizm religii katolickiej. Kraków 1910. Opr. 60 hal.	Małecki: Gramat. jęz. polskiego szkolna. Wyd. 11. Lwów 1910. Opr. 2 K. 40 h. Reiter: Czytania polskie dla kl. I. Lwów 1911. Opr. 3 K.	Samolewicz: Zwięzła gramatyka języka łacińskiego dla klasy I. i II. Wyd. 6. Lwów 1907. Opr. 1 Kor. Lewicki: Początki nauki języka łacińskiego dla klasy I. Lwów 1913. Opr. 2 K. 40 h.	—	German, Petelenz i Gayczak: Ćwiczenia niemieckie dla klasy I. Wyd. 7. Lwów 1910. 2 K. 40 h.	Benoni i Tatomir: Krótki rys geografii. Wyd. 9. Lwów 1908. 1 K. Gebert i Gebertowa: Opowiadania z dziejów ojczystych. Wydanie 2. Lwów 1912. Opr. 2 K. 50 h.	Kranz: Arytmetyka na kl. I. Kraków 1911. Opr. 1 K. 50 h. Kranz: Geometrya poglądowa na kl. I. Wyd. 2. Kraków 1912. Opr. 1 K. 30.	Nussbaum-Wiśniowski: Wiadomości z zoologii dla niższych klas szkół średnich. Wyd. 3. Lwów 1910. 3 K. 60 h. Rostafiński: Botanika szkolna na klasy niższe. Wyd. 8. Kraków 1914. Opr. 2 K. 50 h.	—
II.	Jak w kl. I.	Gramatyka, jak w kl. I. Reiter: Czytania polskie dla kl. II. Lwów 1911. Opr. 3 K. 40 h.	Gram., jak w kl. I. Steiner-Scheindler-Frączkiewicz: Ćwiczenia łacińskie na klasę II. Wyd. 6.	—	German, Petelenz i Gayczak: Ćwiczenia niemieckie dla kl. II. Wyd. 5. Lwow 1912. Opr. 2 K. 80 h.	Siwak: Geografia dla kl. II. i III. Wyd. 2. Lwów 1913. Opr. 3 K. 20 h. Krotoski: Historya powszechna. Tom I. W Krakowie 1908. Opr. 2 K. 50 h.	Kranz: Arytmetyka na kl. II. Kraków 1911. Opr. 1 K. 50 h. Kranz: Geometrya poglądowa na kl. II. Wydanie 2. Kraków 1914. Opr. 1 K. 40.	Jak w klasie I.	—
III.	Ks. Jougan: Liturgika. Wyd. 4. Lwów 1910. Opr. 1 K. 40 h. Ks. Szydelski: Dzieje biblijne starego zakonu. Lwów 1912. 1 K. 60 h.	Gramatyka jak w kl. I. Reiter. Czytania polskie dla kl. III. Lwów 1912. Opr. 3 K. 40 h.	Samolewicz-Sołtysik: Gram. jęz. łac. Część II. Składnia. Wyd. 10. Lwów 1913. Opr. 2 K. 40 h. Próchnicki: Ćwicz. łac. dla kl. III. Wyd. 6. Lwów 1912. Opr. 1 K. 80 h. Kłak: Kornel. Neposa Żywoty sławn. mężów. Wyd. 5. Lwów 1911. Opr. 1 K. 50 h.	Fiderer: Gramatyka jęz. greckiego. Wyd. 4. Lwów 1909. Opr. 3 K. Winkowski i Taborski: Ćwicz. greckie dla kl. III. i IV. Wyd. 3. Passowicza. Lwów 1910. Opr. 3 K.	German, Petelenz i Gayczak: Ćwiczenia niemieckie dla kl. III. Wyd. 5. Lwów 1911. 2 K. 80 h. Petelenz: Deutsche Grammatik. Wyd. 3 i 4. Lwów 1911. Opr. 1 K. 80 h.	Geografia, jak w kl. II. Gebert i Gebertowa: Opowiadania z dziejów monarchii austr.-węg. Lwów 1912. Opr. 2 K. 50 h.	Kranz: Arytmetyka na kl. III. Kraków 1910. 1 K. 80 h. Kranz: Geometrya poglądowa na klasę III. Kraków 1910. 1 K. 80 h.	Żłobicki: Wiadomości z fizyki dla klasy III i IV. Lwów 1913. 3 K. 50 h.	—
IV.	Ks. Dąbrowski: Historya biblijna zakonu nowego. Wyd. 4. Lwów 1910. Opr. 1 K. 70 h.	Gramatyka jak w kl. I. Próchnicki i Wojciechowski: Wypisy polskie dla klasy IV. Tom IV. Lwów 1911. Opr. 3 K. 60 h.	Gram., jak w kl. III. Próchnicki: Ćwicz. łacińskie dla kl. IV. Wyd. 5. Lwów 1913. Opr. 2 K. 20 h. C. Julii Caesaris Commentarii de bello Gallico. Wyd. Terlikowski. Wyd. 4. Lwów 1912. 1 K. 60 h.	Gram., jak w kl. III. Winkowski-Taborski: Ćwiczenia greckie jak w kl. III.	German-Petelenz-Gayczak: Ćwiczenia niemieckie dla klasy IV. Wyd. 4. Lwów 1910. 3 K. Gram., jak w kl. III.	Majerski: Geografia monarchii austro-węg. Wyd. 6. Lwów 1912. Opr. 2 K. 20 h. Zakrzewski: Historya powszechna. Cz. I. Wyd. 7. Kraków 1911. Opr. 2 K. 40 h.	Dziwiński: Podręcznik arytmetyki i algebry. Wyd. 5. Lwów 1912. Opr. 4 K. 50 h. Łomnicki: Geometrya. Część I i II. Wydanie 2. Lwów 1914. Opr. 3 K. 40 h.	Fizyka, jak w kl. III. Duchowicz-Wiśniowski: Wiadomości z chemii i mineralogi dla klas niższych. Lwów 1911. 2 K. 80 h.	—
V.	Ks. Jeż: Nauka wiary katolickiej. Część I. Wyd. 3. Kraków 1911. Opr. 2 K.	Próchnicki i Wojciechowski: Wypisy polskie dla kl. V. Lwów 1911. 3 K. 80 h. Fredro: Zemsta. Szekspir: Jul. Cezar. Sienkiewicz: Potop i Pan Wołodyjowski.	Gram. jak w kl. III. Sinko: Wiązanka wierszy Owidyusza. Lwów 1912. Opr. 1 K. 60 h. Tytusa Liwiusza: Dzieje rzymskie w wyborze. Wyd. J. Jędrzejowski. Lwów 1914. 2 K. 40 h.	Gram. jak w kl. III. Fiderer: Chrestomatya z pism Xenofonta. Wyd. 4. Lwów 1909. Opr. 2 K. 40 h. Homera Iliada. Wyd. Fischer. Wiedeń-Lwów 1903. Opr. 3 K. 60 h.	Ippoldt und Stylo: Deutsches Lesebuch für die oberen Klassen der galizischen Mittelschulen. I. Teil. V. Klasse. Wyd. 3. Lwów 1912. Opr. 3 K. 80 h.	Zakrzewski: Historya powszechna. Część I. Wyd. 7. Kraków 1911. Zakrzewski: Historya powszechna. Cz. II. Wyd. 5. Kraków 1908. Opr. 2 K. 40 h.	Algebra, jak w kl. IV. Geometrya, jak w klasie IV.	Wiśniowski: Zasady mineralogii i geologii. Wyd. 3. Lwów 1912. Opr. 3 K. Rostafiński: Botanika szkolna dla kl. wyższych. Wyd. 4. Kraków 1911. Opr. 3 K. 20 h.	—
VI.	Ks. Sieniatycki: Dogmatyka szczegółowa. Wyd. 2. Lwów 1910. Opr. 2 K. 20 h.	Chrzanowski i Wojciechowski: Wypisy polskie. Część I. Opr. 3 K. 50 h. Kochanowski: Odprawa posłów i Treny. Górnicki: Dworzanin. Wyd. Westa. Pasek: Pamiętniki. Rzewuski: Listopad. Krasicki: Przypadki Doświadczyńskiego. Część I. Niemcewicz: Powrót posła. Zabłocki: Sarmatyzm. Feliński: Barbara Radziwiłłówna. Rzewuski: Listopad.	Gram., jak w kl. III. Sołtysik: C. Sallustii Crispi Bellum Jugurthinum. Lwów 1910. Opr. 70 hal. Szczepański: Wybór mów Cycerona. Cz. I. Lwów 1913. Opr. 2 K. 60 h. Terlikowski: Cic. de officiis. Wiedeń-Lwów 1896. Liszkowicz: Wybór listów Pliniusza Młodsz. Kraków 1912. Opr. 1 K. 20 h. Rzepiński: Wybór poezyi Wergilego. Wiedeń-Lwów 1912. Opr. 1 K. 70 h. Terlikowski: Życie publiczne, prywatne i umysłowe starożytn. Greków i Rzymian. Lwów 1912. Opr. 4 K. 80 h.	Gram., jak w kl. III. Homera Iliada. Wyd. Fischer. Wiedeń-Lwów 1908. Opr. 3 K. 60 h. Terlikowski: Wybór z dziejów Herodota. Wiedeń-Lwów 1900. Opr. 2 K. 20 h.	Ippolt und Stylo: Deutsches Lesebuch für die oberen Klassen der galizischen Mittelschulen. II. Teil. VI. Klasse. Wyd. 2. Lwów 1910. Opr. 3 K. 60 h. Lessing: Minna von Barnhelm. (Wyd. T. N. S. W.). Grillparzer: Weh' dem, der lügt. Wyd. Graesera.	Zakrzewski: Historya powszechna. Część III. Wyd. 5. Kraków 1903. Opr. 2 K. 80 h.	Dziwiński: Podręcznik arytmetyki i algebry dla klas wyższych. Lwów 1910. Opr. 4 K. 50 h. Łomnicki: Geometrya. Część III. i IV. Lwów 1912. 3 K. 80 h. Kranz: Logarytmy. Kraków 1912. 1 K. 30 h.	Petelenz: Zoologia dla klas wyższych szkół średnich. Wyd. 3. Lwów 1907. Opr. 3 K.	—
VII.	Ks. Szczeklik: Etyka katolicka. Wyd. 5. Kraków 1912. Opr. 2 K. 20 h.	Tarnowski i Wójcik: Wypisy polskie. Część I. i II. Wyd. 3. Lwów 1909. Opr. 3 K. 30 h. Mickiewicz: Ballady i Romanse, Dziady, Sonety krymskie, Konrad Wallenrod, Grażyna, Księgi narodu i pielgrzymstwa. Malczewski: Marya. Goszczyński: Zamek Kaniowski. Fredro: Śluby panieńskie i Pan Jowialski. Słowacki: Godzina myśli, Kordyan, Anhelli, Balladyna, Lilla Weneda, Ksiądz Marek, Król Duch (I).	Gram., jak w kl. III. Szczepański: Wybór mów Cycerona. Cz. II. Lwów 1912. Opr. 3 K. Rzepiński: Wybór poezyi Wergilego. Wiedeń-Lwów 1912 Opr. 1 K. 70 h. Terlikowski, jak w kl. VI.	Ćwikliński: Gramatyka języka greckiego. Lwów 1902. Opr. 3 K. 40 h. Homera Odyssea. Wyd. Jezienicki. Lwów 1908. Opr. 3 K. Wybór mów Demostenesa. Wydał Schmidt. Wiedeń-Lwów 1893 Opr. 1 K. 40 h. Platon: Wybór pism. Opracował Jędrzejowski. Lwów 1912. Opr. 3 K.	Ippolt und Stylo: Deutsches Lesebuch für die oberen Klassen der galizischen Mittelschulen. III. Teil. VII. Klasse Wyd. 2. Lwów 1911. 4 K. Schiller: Wilhelm Tell i Wallenstein. (Wyd. T. N. S. W.). Shakespeare: Macbeth.	Zakrzewski: Historya powszechna. Część III. Wyd. 5. Kraków 1908. Opr. 2 K. 80 h.	Arytmetyka i algebra, jak w kl. IV. Geometrya, jak w kl. VI. Logarytmy, jak w kl. VI. Kranz: Zbiór zadań matematyczn. dla klas wyższych. Wydanie 2. Kraków 1905. 3 K. 50 h.	Kawecki i Tomaszewski: Fizyka dla wyższych klas. Wydanie 4. Kraków 1906. 3 K. 40 h. Tomaszewski: Chemia: Wyd. 4. Kraków 1912. Brosz. 70 h.	Biegański: Podręcznik logiki i metodologii ogólnej. Lwów 1907.
VIII.	Ks. Jougan: Historya kościoła katolickiego. Wyd. 3. Lwów 1907. Opr. 2 K.	Tarnowski i Próchnicki: Wypisy polskie. Część II. Wyd. 4. Lwów 1911. Opr. 3 K. 60 h. Krasiński: Nieboska, Irydion, Przedświt i Psalmy przyszłości. Korzeniowski: Karpaccy górale, Mnich, Spekulant i Kollokacya. Ujejski: Skargi Jeremiego. Wyspiański: Warszawianka, Kazimierz W. i Wesele.	Gram., jak w kl. III. Annales Tacyta. Wyd. Müller. Opr. 3 K. Wybór pism Horacego. Wyd. Dolnicki. Opr. 1 K. 50 h. Terlikowski: jak w kl. VI.	Gram., jak w kl. VII. Platon: Eutyphron. Wyd. Tempskiego. Sofoklesa Edyp król. Opracował Oko. Lwów 1912. Opr. 1 K. 80 h. Homera Odyssea. Wyd. Jezienicki. Wiedeń-Lwów 1908. Opr. 3 K.	Ippoldt und Stylo: Deutsches Lesebuch für die oberen Klassen der galizischen Mittelschulen. IV. Teil. VIII. Klasse. Lwów 1909. 4 K. Goethe: Iphigenie auf Tauris. (Wyd. Graesera). Kleist: Hermannsschlacht. Hebbel: Maria Magdalena.	Głąbiński-Finkel: Historya austr.-węgiersk. monarchii i wiadomości polityczne i społeczne. Wyd. 3. Lwów 1910. Opr. 2 K.	Arytmetyka i algebra, jak w kl. IV. Geometrya jak w kl. VI. Logarytmy, jak w klasie VII. Zbiór zadań matemat., jak w kl. VII.	Fizyka, jak w kl. VII.	Lindner-Kulczyński: Wykład psychologii. Wyd. 3. Kraków 1912. Opr. 2 K. 20 h.

Zakres egzaminu wstępnego do klasy I jest następująoy:

a) z religii wymaga się wiadomości, których uczeń nabyć powinien w pierwszych czterech latach obowiązkowej nauki szkolnej w szkołach ludowych czteroklasowych;

b) z języka polskiego: czytanie płynne i wyraziste, objaśnianie odczytanych ustępów pod względem treści i związku myśli, opowiadanie treści większymi ustępami; znajomość części mowy, odmiana imion i czasowników, znajomość zdania pojedynczego, rozszerzonego i rozbiór jego części składowych pod względem składni zgody i rządu, poprawne napisanie dyktatu z zakresu pojęć znanych uczniom i piśmienny rozbiór jednego zdania z kilku zwykłemi określeniami;

c) z języka niemieckiego: czytanie płynne i zrozumiałe; znajomość odmiany rodzajników, rzeczowników, przymiotników i zaimków (osobistych, dzierżawczych, wskazujących i względnych), odmiana słów posiłkowych i czasowników słabych we wszystkich formach strony czynnej i biernej, tudzież odmiana najzwyklejszych czasowników mocnych, zasób wyrazów z zakresu pojęć uczniom znanych; poprawne napisanie łatwego dyktatu, którego treść przed podyktowaniem poda się uczniom w języku polskim.

d) z rachunków: pisanie cyfr do miliona włącznie, biegłość w czterech działaniach liczbami całkowitemi i rozwiązywanie zagadnień z zakresu życia codziennego, pewność w tabliczce mnożenia, znajomość ważniejszych miar metrycznych.

Niedostateczny postęp w jednym przedmiocie egzaminu usuwa ucznia na cały rok od przyjęcia go w jakiejkolwiek szkole średniej.

Egzamina **wstępne** do klas od II—VIII składać można od 4—14. września w półr. I, a od 3—14. lutego w półr. II w dniach, które Dyrektor zgłaszającym się oznaczy. Z egzaminu wstępnego nie wydaje się świadectw. Po złożeniu egzaminu wstępnego uczeń może być przyjęty tylko jako publiczny.

Uczniom **zamiejscowym** wolno mieszkać pod nadzorem tych osób, które się ściśle stosować będą do przepisów »Regulaminu dla odpowiedzialnych nadzorców«, wydanego przez Wysoką c. k. Radę szk. krajową. Osoby, przyjmujące uczniów na mieszkanie (i wikt), **muszą** zatem we własnym interesie zaznajomić się dokładnie z odnośnymi przepisami.

Rok szkolny 1915/16 rozpocznie się uroczystem nabożeństwem dnia 3. września; dnia 4. września rozpoczynają się lekcye szkolne.

W Krakowie, dnia 30-go czerwca 1915.

Stanisław Bednarski,
dyrektor.